

رئيس التحرير
بديـع صقّـور



بين روحي وأنت، قمر ونشيد وزنبقة

على ضفاف روحينا يتبرعم الندى..

بين روحي وأنت يتداعى أنين المطر..

دعي سنابل القلب تغفو هانئة بين أحضان النجوم.

هذي الينابيع تنبض شرايينها بخوف

والأشرار ما زالوا يطاردون أسرابها بغاز السارين..

الأطفال.. العصافير.. الأزهار، تنام بخوف..

آلهة الشر لا تتوقف عن رشقنا بحجارتها الكريهة..

ما بين روحي وأنت، قمر ونشيد وزنبقة..

***

متى ينكسر إله الشر؟

متى يا إله الخير، تزهر في مرابع أيامنا.. أغان ونجوم..

نرجوك يا إله الخير لا تتأخر في القدوم إلينا

على صهوة حصانك الأبيض، البهي كالثلج.

ما زلنا نحلم ببحبوحة من العيش بحب..

ببحبوحة من الحبِّ السلام..

تحت سقف سماء مزدانة بالنجوم، والأقمار، ورفيف حمام

***

على مرمى من بيت «عشتروت» نهضت وردة الشمس

ومن نافذة روحها أشرقت جلنارة الفجر..

بيني وبينك رسالة، تقول:

لا تتأخري في القدوم

منابع النهر تنتظرنا

لتكن روحك جناحاً

لتكن روحك قبرة..

«وردة على التلال.. سنابل في السهول،

وفرحة على البيادر..

محبة في الحقول، وسلام لبني البشر»

ولا تتأخر في ردِّ السلام، على من يُلقي عليك السلام..

***

رقص النبع طرباً.. عندما بدأت عصافير الدوري شغبها الصباحي بين أغصان الحورة العالية..

ببساطة نستطيع أن نرقص كالينابيع، وأن نكون جيراناً حميمين

كالحور والعصافير.

دعوا الصغار ينامون بين أجفان الندى

تعالوا نستأنس بهديل الحمام بدل الاصطلاء بنار الحرب.

***

المهلهل حارب ثلاثين عاماً، وبهذا يقول:

لم أكن من جناتها علم الله وإني بحرّها اليوم صالي

«التنكر لحقيقة الالتزام الخلقي تجاه الآخرين، تضع على وجه المرتزق قناع المغامر الجريء، وتلبس الانتهازي رداء التحرر، أو ثياب التقوى،

ويضع سيف البطولة في أيدي اللصوص والمستبدين».

«صدقي اسماعيل»

«من المحيط الهادر.. إلى الخليج الثائر»

«سليمان العيسى»

آه يا شاعرنا الراحل سليمان العيسى،

لو بقيت إلى اليوم، لكنت عرفت من أشعل هذه الحرب على وطننا سوريا.

لقد اصطلينا بحرّها.. وتلون ربيعها

من المحيط الهادر إلى الخليج الثائر

«ولم أكن من جناتها، علم الله»

بدماء أبنائنا الذي لم يجلب لنا سوى اللصوص والمرتزقة والانتهازيين والقتلة، ومن لبسوا ثوب التقوى..

فأي ربيع ستجلبه سيوف اللصوص؟. وسلام لروحيكما الشاعر سليمان العيسى والأديب صدقي اسماعيل.

***

«لا تته بين غابات الزيتون..

كثيرة.. كثيرة هي القبور..

كثيرة هي الأضاحي..

كثيرة هي حلبات الوحوش على هذا الكوكب»

«بابلو نيرودا»

«.. تعلم «سنيور» بابلو؟

لو بقيت حياً إلى اليوم.. كم

كنت ستصاب بالذهول من كثرة القبور والأضاحي؟..

لقد حولوا هذا الكوكب إلى حلبات كثيرة.. كثيرة..

تفيض عن كوكبنا هذا، وربما تكفي لتغطية كواكب أخرى في مجرة الله؟!

الواسعة؟!!

***

«وداعاً يا مساء المروج السعيدة.. أيها الممر المحروس من بواب الذاكرة الفظّ»

«زينب عساف «

فوق مروج الروح يعشوشب الموت..

السنونو هجر أعشاشه

ظلام الحرب يفضي إلى سنين من الظلام..

كلّما شارفت سنة حرب على الانتهاء.. تبعتها أخرى.. وأخرى..

«بواب الذاكرة الفظّ» يصرخ في وجوه العابرين جسور الأمل:

أن ابتعدوا.. ابتعدوا..

«بواب الذاكرة الفظّ» يصرخ في وجوه العابرين جسور الأمل:

أن ابتعدوا.. ابتعدوا..

«بواب الذاكرة الفظّ» ينتظر رجوع السنونو في ربيع الحرب القادم

«بواب الذاكرة الفظّ» لا تنتظروا من اللصوص مؤازرتكم في القبض على اللص الهارب..

«بواب الذاكرة الفظّ» مشغول بتهريب القديم من جرار الماء

والعتيق من خوابي الزيت والنبيذ.

***

«أرجو ألا تقتلوني قبل أن أفتح لكم الشرفة على مصراعيها..

إن مت، أعرف أنني لن أرى مستحيلاً ولا حقل قمح».

«الشاعر الإسباني بلاس دي أونيرو «

لم يكن مذنباً.. فقط أراد أن يفتح لكم الشرفة على مصراعيها..

أيضاً، لم يسرق حقول قمحكم..

ما ذنبه كي تقتلوه؟!

لماذا قتلتموه وأغلقتم الشرفة التي كان سيفتحها لكم

كل ما كان يتمناه أن يتجول في «حقل الحب»

جئتم وقتلتموه! لماذا؟ لماذا؟!

***

«ها أنا الفضيلة أجلس باكية بقلب مثقل بالحزن..

ليست الفضيلة هي التي تنتصر وإنما الخديعة».

الشاعر «انتباتروس»

مواليد صيدا عام 150 ق.م

منذ تلك العصور الغابرة، ما زالت الفضيلة تجلس

فوق صخور الغربة باكية ومثقلة بالحزن.. ما زالت تنتظر أحداً ما

يمرُّ بالقرب منها، ويُلقي عليها التحية.. مجرد تحية.

***

«بدء الشرِّ وسائر الشرور معلق بمحبة المال»

«زينون» فيلسوف يوناني

إنه حب المال، باسمه ترتكب كلّ الشرور

باسم الحرية والعدالة

المفقودة في قاموس «الكابوي» المتغطرس يطلق النار على كلَّ شيء..

لتأديب الشعوب، وسرقة ما عندها من مال وذهب..

ما أكثر الشرور التي ترتكب حباً بالمال..

ما أقلَّ الذين يناهضون الشرَّ وسائر الشرور!

***

«ليس لطائر الزمن سوى القليل من الوقت، كي يرفرف

بجناحيه.. وقد بدأ يرفرف.. خط من الغيوم البيضاء

كان يتحرك عبر السماء، فيما العالم كله بدا ساكناً»

«بيتر أبراهامز»

ولو لم يجبروه على الطيران، لما رفرف بجناحيه.. إنهم يطلقون

النار عليه، ولا يريدون لأحلامه أن تتحقق..

هم الطغاة والأشرار وتجار الحروب، هم من قطعوا خيوط

الغيوم.. ليبعدوا المطر والربيع والحياة..

يا لهذا العالم، كم سيبدو موحشاً وساكناً، وقت يغتالون

فيه الحب والأغاني والنوارس.. وإذا ما بقي العالم

مرتهناً لهؤلاء الطغاة الأشرار.. لن يتأخر

الوقت، كي يرفرف طائر الزمن بجناحيه، ويبتعد..

***

«عندما يبدأ الرعاع بالتفكير يتخربُّ كلَّ شيء».

«فولتير»

قد يقتربون من السيطرة على العالم

إذا ما بقي حكام بلادك يدفعون الرعاع على التفكير بالتحكم في هذا الشرق، كي يسهل

عليهم استعماره والسيطرة عليه..

سنحاول جاهدين يا سيد «فولتير» وبكل الوسائل إبعاد

هؤلاء الرعاع عن التفكير بحكم هذا الشرق العزيز، كي لا يتخرّب

كلُّ شيء..

***

«ليتني أصير جبالاً شاهقة.. لو أنني أكون حقولاً مزدانة

بالزنابق والبنفسج.. حبذا لو كان الكون أزهاراً، وأصبح نحلاً

يرشف رحيقها.. ها قد جئت إلى هذه الدنيا، فلأتجول بين

هاتيك الجبال»

«بير سلطان أبدال» شاعر تركي قديم

أنصحك يا سيد «بير» إذا ما رجعت ثانية،

فلا تفكر بالتجول بين هاتيك الجبال،

لأن حكام أبناء سلالتك، قد زرعوا القناصة بين شعابها..

ودفنوا ألغاماً كثيرة فوق الدروب الواصلة بيننا.. لن ترى حقول زنابق وبنفسج..

ولو تحولت إلى فراشة، فسيحرقون جناحيك...

حاولوا إماتة الزهور فوق أرض سوريا.. دفعوا إلينا

بقطعان كبيرة من القتلة والتكفيريين لنزع الحبِّ من قلب سوريا..

أبشرك يا سيد «بير» بأننا سنحيي تلك الزهور..

وسنرويها بدم شهدائنا.. ولن نسمح لأحد أن ينتزع

أزهار المحبة من حدائق قلوبنا...

أنصحك ألا تجازف في الصعود إلى جبال بلادك إذا

ما رجعت ثانية، لأنها أضحت مزروعة بمعسكرات التدريب والمرتزقة

***

ما دام «صامتاً كالقبر.. هادئاً كالموت» كيف له أن يعيش خارج الحياة في الظل»؟

الفيلسوف السوري «أحمد معروف حيدر»

كانا «يجلسان وهما يشربان بعيونهما من نبيذ الأفق»

وافترقا..

ـ فوق دروب الغياب.. انتظرتُكَ..

ـ على مفترق هذا العمر.. انتظرتُكِ..

وقبل ذلك.. كانا قد افترشا «تراب الأرض التي أحبّت

أهله وباركته، وأرسلت من سنديانها ظلالاً لقبورهم، ومن

بنفسجها عبيراً لهذه القبور»

الحرب.. هي من دفعت بهم

إلى الرحيل.. وبقي قلباهما حبتا قمح مدفونتان في تراب الأرض..

هنا ذكريات الطفولة.. وهنا كان الحبُّ القديم، والحنين إلى ارتشاف

قطرات من نبيذ الأفق

من خلق على أرض، ومات في غيرها.. ستبقى عبير زهرها يعبق

كل ربيع فوق تراب قبره الغريب..

***

«كلّما جرحت هذه البرتقالة تبتسم..

كلّما أوغلت في البحر نأي الشاطئ عني

ولكي أسترجع الشاطئ في البحر أغني»

«أنسي الحاج»

أنت تجرح حبة برتقال لتبتسم؟!

وهم يبتسمون بانتزاع الأكباد من الصدور

كلّما أوغلت في البحر شدَّك الحنين إلى الشواطئ..

كلما أوغلوا في القتل.. كبروا الله البعيدون عنه..

آه! لقد ابتعدت الشواطئ، وتكسرت النايات..

هذه الأغاني الجريحة النازفة، من أي طرف سأمسكها؟!

هذه الحناجر التي تنزف دماً بلون الشقائق، هل تقدر على الغناء بعد اليوم؟!

ولكي نسترجع شواطئ الحبِّ في هذا البحر المتلاطم..

دعني أغني.. علَّ صوتي يصل عتبات روحك يا أنسي الحاج

فتستيقظ لتصفق للأغاني الجميلة.

***

|دراســات|



أسطورةُ
مصَّاصي الدماء والمستذئبين
في الرواية العربيَّة والعالميَّة

د. أحمد علي محمّد

ناقد وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

إنّ رومانسية الخيال العلمي لها سياقها الفني والتاريخي في آداب الغرب، إذ تعدُّ رواية «دراكولا» للكاتب الإيرلندي «برام ستوكر»، من الأعمال المتقدمة، وربما الرائدة في هذا الباب، إذ ألّفت عام ١٨٩٧ م، بيد أنّها لم تُعرف إلا في وقت متأخر، وقد صوّر «ستوكر» شخصيات حقيقية في روايته منها الكونت «فلاد لولاشي»، وهي شخصية معروفة بقسوتها وعنفوانها، ثم قام بصهر شخصية «فلاد» بصورة خفاش، ليخلق شخصية روائية سماها «دراكولا» التي تعدّ من أهمّ كلاسيكيات أدب الرعب العالمي.

1- موضوع مصاصي الدماء والمستذئبين نادرٌ في الأدب الروائي العربي الحديث، فلم تظهر منه في هذا الباب إلا محاولات قليلة بدأها الدكتور أحمد خالد توفيق في سلسلة «ما وراء الطبيعة ـ أسطورة مصاص الدماء ـ الجزء الأول» الصادرة عن المؤسسة العربية الحديثة في القاهرة عام 1993م، إذ يعدُّ من المتخصصين في كتابة روايات الرعب والفنتازيا والخيال العلمي، وهو طبيب من مواليد مدينة طنطا تخرج في كلية الطب عام 1985م، وحاز شهادة الدكتوراه في طب المناطق الحارة عام 1997م، وله سلسلة من الروايات تنوف على مائتي رواية، كما ترجم عدداً من الروايات العالمية، فمن سلاسله الروائية إضافة لسلسلة ما وراء الطبيعة سلسلة «فنتازيا» الصادرة عام 1995م، وسلسلة «سافاري» الصادرة عام 1996م، ولعل سلسلة «ما وراء الطبيعة» أوّل رواية عن مصاصي الدماء والمستذئبين في الأدب العربي الحديث، إذ تدور أحداث الرواية في عام 1959م في مؤتمر لأمراض الدم في بريطانيا، وفي سياق أحداث المؤتمر يدعى بطل القصة وهو الدكتور رفعت إسماعيل الطبيب المختص بأمراض الدم، لزيارة منزل زميله البريطاني د. ريتشارد في الريف الإنكليزي، فيطلع على ظرف فيه معلومات عن الكونت «دراكولا»، تشير إلى أنّه يعود إلى الحياة كلّ مائة سنة، وهنالك من يروم قتله في حال ظهوره، ثم تتوالى الأحداث الغريبة التي تموه على القارئ حقيقة عودة «دراكولا» إلى الحياة، يقول واصفاً بطل روايته: «كان دكتور رفعت إسماعيل بلغ الخامسة والثلاثين من عمره، لا يعرف شيئاً عن عالم ما وراء الطبيعة، وكان يؤمن بأنّ العلم قد عرف كلّ شيء، واكتشف أنّه كان ساذجاً بالطبع، وكان ذهابه إلى هذا المؤتمر عن أمراض الدم قد أثار لديه أسئلة كثيرة لم يجد لها إجابة علمية واضحة، وكلّ ما كان يعرفه أنّه لن يشارك في مؤتمر آخر لأمراض الدم، ولكنّه ظلّ ينتظر انتقام الكونت «دراكولا»، إلا أنّه لم يحدث شيء في حياته سوى الانتظار، وبعد سنتين من حضوره المؤتمر قابل شيطاناً من نوع آخر في مكان آخر أنساه جميع ما مرّ معه من قبل»[1].

2- اعتمد د. توفيق في روايته «الرجل الذئب» على المخزون الأسطوري العالمي، إذ تستند الأسطورة إلى فكرة تحوّل الرجل

إلى ذئب عند اكتمال القمر في كلّ شهر، فيمضي سادراً ليلاً في الغابات والبراري بحثاً عن ضحاياه، وعندما تشرق شمس النّهار يعود إلى شخصيته البشرية، ومن المعروف أنّ هنالك ثلاثَ أساطير في التراث العالمي تتناول حكاية المستذئبين ومصاصي الدماء: أوّلها صدرت عن اليونانيين القدماء، وتروي الحكاية أنّ آلهةً مرت بقصر الملك « لاكاون »، فلم يخطر بباله أنّ من مرّ بقصره آلهة، فوضع أمامهم لحوماً بشرية في أطباق، لإطعامهم والاحتفاء بهم، فغضبوا منه غضباً شديداً، ثمّ مسخوه ذئباً، بعد أن علموا بأنّه يتغذى بلحوم البشر. وثانيهما: رومانية تقول: إنّ «كورنفيليوس» كان رجلاً نبيلا عاش في قرية أصابها بلاء فمات أهلها جميعاً ما عدا الرجل النبيل، ثمّ جاء بعده ثلاثة أولاد: الأول: عضه خفاش فصار مصاص دماء، والثاني: نهشه ذئب فأمسى مستذئباً، والثالث: حُكم عليه أن يمضي في طريق الفناء كسائر البشر. والأسطورة الثالثة جاءت من «ترانسلفانيا» برومانية، إذ كانت هنالك أسرة حكمت الناس حكماً جائراً، فأصاب نسلها لعنة المستذئبين.

وذُكر أنّ الطبيب اليوناني «مارسيليوس السايدي» تحدّث عن التصّور الذئبي، لمّا لاحظ أنّ بعض مرضاه يُقبلون على أكل اللّحوم النيئة ويعوون كما تعوي الذئاب في الليالي التي يغدو فيها القمر بدراً.

ويُذكر أنّ الحضارة الفارسية قد كانت سباقة إلى معرفة أساطير مصاصي الدماء الذين يأكلون لحوم البشر ويتغذون بدمائهم، إذ وجدت بعض الرسوم والأشكال والصور الدالة على ذلك، وفي الحضارة الفرعونية عرف مسمى «**سخمت**» [2]وهو إله من آلهة الفراعنة، يستدل به على مصاصي الدماء، وفي الحضارة البابلية عرفت أنثى الشيطان «**ليليث**» التي تتغذى بدماء البشر، والاسم نفسه معروف في اللّغة العبرية، للدلالة على أنثى الشيطان أو السعلاة التي تتغذى بدماء الأطفال الرضع، والاسم ذاته معروف في الحضارة السومرية، لكنّ «ليليث» السومرية حورية جميلة وهي عاقر، تبحث عن حبيب لها إذا ما وجدته لا تدعه يرحل أبداً، وهي دائما تطارد الأمهات للإيقاع بأطفالهن، وقد ظهر اسم «ليليث» في رُقم سومري بمدينة «أوركيعود» يعود إلى 2000 عام قبل الميلاد، وقيل: إنّ إله السماء أمر بإنبات شجرة الصفصاف على ضفاف نهر دجلة في

مدينة أورك، وحين نبتت واستطالت اتخذ التنين بيتاً في أصلها، واتخذ طائر مخيف عشاً في فروعها، وفي جذع شجرة الصفصاف جعلت «ليليث» المرأة الشيطانة مسكناً لها، وعندما سمع «جلجامش « بهذه الشجرة سارع إلى قتل التنين وقلع الشجرة، ففرت «ليليث» إلى البراري [3]. أما في الحضارة العربية فهناك الغول والسعلاة [4]، وهما من المخلوقات الأسطورية التي تضاهي صور مصاصي الدماء في الحضارات الأخرى، وانطوت حكايات «ألف ليلة وليلة»[5] على ذكر بعض مصاصي الدماء كحكاية الأمير مع مصاصة الدماء «**نديلة**» التي تزوجها أحد الأمراء، فلما كَشف حقيقتها حاول قتلها، وفي الحضارتين اليونانية والرومانية مسميات شتى لمصاصي الدماء أمثال «**إمبيوسا** « و»**لاميا**»، والأولى أنثى الشيطان وهي ابنة الإلهة «هيكاتي»، تمارس السحر والشعوذة، وتلقي اللعنات على الناس، وَوُصفت «إمبيوسا» بأنّها سعلاة أرجلها من معدن البرونز، تتغذى بالدم، وهي جميلة تغوي الرجال ثم تستدرجهم لتمتص دمهم، أما الثانية أي «لاميا» فهي ابنة ملك مصر «بيلوس»، وعشيقة الإله «زيوس»، الذي كان يقيم معها علاقة سرية، وقيل: إنّ «هيرا» زوجته قد كشفت تلك العلاقة، فانتقمت «لاميا» منها بامتصاص دماء الأطفال الرضع في مهدهم.

وفي ملحمة هوميروس «الأوديسة «[6] عرض لحكاية من حكايات مصاصي الدماء جاء فيها: أن سماع أصوات الأرواح التي لا تموت لا يتحقق إلا بعد أن تشرب الدماء، وأن «أوليس» قبل أن يبدأ رحلته في جسد «هاديس» ضحى بكبش كي تشرب الأرواح الشريرة من دمه، وليتمكن هو من التواصل معها، وفي الحضارة الهندية عرفت سعلاة اسمها «فيتالا» تتلبس جثث الموتى.

3- أحدثت أساطير مصاصي الدماء موجات من الخوف والذعر في أوروبا في العصور الوسطى دعت كلّ من «والتر ماب» و»وليم بارفوس» إلى الإقرار بوجود كائنات لا تموت وهي أشباح لأرواح شريرة، فدعا ذلك إلى نبش بعض القبور للقضاء على تلك الأرواح، وفي عام 1746م نشر القس الفرنسي «أوغستين» سلسلة مقالات ينفي فيها وجود مصاصي الدّماء، وكان الأديب الفرنسي «فولتير» قد قرأ ما كتبه القس في هذه المسألة فقال: ما نشره الراهب قد أكد وجود تلك المخلوقات الأسطورية[7].

أرسلت الأمبراطورة «ماريا تيريزا» طبيبها الخاص واسمه «جيرارد فان ستيفن» للتحقق من وجود مصاصي الدّماء، إلى المناطق التي زعم سكانها بوجودهم، فلم يقف فيها على ما يدل على حقيقة وجودهم، وأنّ المسألة لا تعدو كونها أساطير وأخيلة ولا أساس لها من الصحة، وعليه تخلّص العقل البشري من وجود شبح مصاصي الدماء في الواقع، وبقيت صورتهم في إطار الأسطورة التي تنطوي عليها بعض الأعمال الأدبية.

وفي الثقافة العربية تحدّث ابن سينا عن المستذئبين الذين نبت لهم شعر كثيف وعظمت جباههم وكانوا يتوارون عن الضوء ويلوذون بالظلمة، وقد أطلق على هذا الداء اسم «القطرب»، وروى ابن فضلان أنه رأى في أثناء رحلته إلى الشمال بعض المستذئبين[8].

4- تحدث الأطباء في الزمن الحالي عن مرض الرجل الذئب وله اسم علمي يعرف بـ»بورفيريا» ينجم عن اختلال عنصر الحديد في الجسم، ومن ثم تحدث أعرض مرضية للمصاب كالمغص وتلون البول بالسواد، وقد تستطيل أظافر المريض وتبرز أنيابه ويصاب جلده بالتجاعيد وتصبح الحواجب كثيفة والشفاه مشقوقة وتحمر العيون ويتجنب المريض الضوء.

ويقال إن الرجل المستذئب يعود إلى صفته البشرية حين يُقتل بسكين مصنوعة من معدن الفضة، وتكون السكين قد غُرست في قلبه، ولقصص الرجل الذئب رمزية لارتباطها باكتمال القمر وهو يعبرّ عند الشعوب القديمة عن القوة والجنون والتوحش والسحر واختراق الطبيعة، وإذا كان مصاصو الدماء ارتبطوا بالطبقات الراقية في المجتمعات البشرية فإنّ المستذئبين كانوا من الفئات الشعبية الفقيرة.

5- تبدأ رواية د. توفيق بنقل القارئ إلى ما سماه ببلد الأساطير، يقصد بها رومانية بلد الصقيع والبرد، فيلوذ بغاباتها ليأوي إلى أكواخ الحطابين، وفي الليالي المقمرة يدعو القارئ إلى الاستماع إلى عواء الذئاب، ونفاجئ بأن هنالك صوتاً واضحاً لذئب يطرق السمع، إنه ذئب بشري، أو رجل مستذئب يستعد لمهاجمة الناس، ولم ينسَ المؤلف في تقديم وسيلة لمن تعرّض لمهاجمة الرجل المستذئب، وذلك بمحاولة نزع مخالبه أو نزع

مخلب واحد من مخالبه على الأقل، إذ يتحول ذلك المخلب مع شروق الشمس إلى إصبع آدمي، ثم تلتئم أحداث الرواية في كوخ في إحدى غابات رومانية، إذ يتحلق الحطابون حول مائدتهم، فيحدّق بطل القصة «أستبان» تارة في الشمعة، وتارة أخرى في وجوه جلسائه ثم يقول لهم: إنّ أحد الجالسين معنا على الطاولة مستذئب، ثم يسرد بعضاً من سيرته ليقول: كنت في السابعة والثلاثين من عمري، وقد مضى عامان على مغامرتي الرهيبة مع الكونت «دراكولا» وكنت أعتقد واهماً أنّ متاعبي قد انتهت إلى الأبد، وأن الوقت قد حان لأتزوج وأكوّن أسرة صغيرة وأفتح عيادة نظيفة بمجرد عودتي من هذه المهمة العلمية، وفي إحدى الجامعات قابلت الصحفي الروماني «جوستاف فيكولسكو» وهو شاب شديد الذكاء، ويتمتع بروح دعابة ويجيد الإنكليزية كأهلها، ومتبحر في الآداب والعلوم، وكنت أعده مرشدي في كلّ خطواتي، فعلمني الكثير عن رومانية، ولما سألته: ما الديانة هنا ؟ قال: إنّ غالبية السكان هم روم أرثودكس. ثم قلت: والشيوعية؟ فابتسم في تحفظ ثم قال: إنّ الشيوعية لن تغير رومانية، فهي نسيج وحدها في أوروبا ولن تتبدل أبداً.

رومانية كما قال لي كلمة تعني أرض روما، لأنّ القائد الروماني العظيم «ترايانو» قد فتحها وطرد منها البربر في موقعة «داتشيا» عام 106 م، ومنذ ذلك الحين أصبحت ولاية رومانية، ثم غزاها القوط ومن بعدهم السلاف، والسلاف قد تركوا أثرهم فيها حين قسموها إلى منطقتين: «ترانسلفانيا» و»والاشيا» وفي «ترانسلفانيا» يوجد قصر الكونت «دراكولا»... إنّها بلد خالد بالأساطير... وأهمّ معالمها قصر الكونت، يجب أن نزوره معاً فهو مكان مثير للخيال إلى أقص حدّ»، ثم يسهب في عرض تاريخ رومانية حتّى قيام الحرب العالمية الثانية، لينتقل بعدها إلى وصف رومانية الحالية وأخير يزوران قصر الكونت، «وفي تلك الليلة زرنا قصر الكونت «دراكولا» العتيق المتهدم، وكنت أذكر تفاصيله من الصور الفوتوغرافية، ولم أتمالك أن أرتجف، وأنا أتخيل د. ريتشارد ولوفارسكي يتسللان ليلاً إلى هذا القصر المتهدم كي يبحثا عن مومياء «دراكولا»، وتذكرت رعب أهل القرية من جراء المرور بجواره، هذا المكان ينبض بروح ما، لا يمكن وصفها. قال غوستاف: إنّ التراث الروماني مليء بقصور الرعب، والأمهات هنا يخفن

أطفالهن بحكايات مصاصي الدماء والمستذئبين».

تمثل قصة الرجل الذئب الجزء الثاني من سلسلة «ما وراء الطبيعة»، سبقتها قصة مصاصي الدماء التي ظهرت في الجزء الأول من هذه السلسلة، لذا فالقصتان متداخلتان في أحداثهما، كما أنّ الكاتب يستدعي دائماً شخصيات قصته في الجزء الأول الذي عرض فيه حكاية د. رفعت إسماعيل الذي ذهب لحضور مؤتمر طبي في لندن، ثم يدعوه صديقه د. ريتشارد لزيارة بيته الريفي، ثم يقابل زوجته «كاترين»، وفي أثناء الجلسة يخبره د.ريتشارد بأنّه قام بالبحث عن «دراكولا»، ثم يناوله ظرفاً فيه صور وخرائط وأوراق مكتوب فيها أنّ الكونت سيعود إلى الحياة كلّ مائة سنة، وأنه سيحاول قتله ليريح الناس منه، وبعد انتهاء المؤتمر يزور د.رفعت منزل صديقه ريتشارد مرة ثانية، ليقابل لوفارسكي اليهودي، ثم يعرض د.ريتشارد على د. رفعت أن يشارك في البحث عن مومياء «دراكولا» معهما، ليكون هنالك ثلاثة نماذج من الأديان تشهد عودة الكونت، ويوافق د.رفعت ليقنعهما بأنهما مخطئان، ثم يخبره د. ريتشارد بأن مومياء الكونت ستكون في الطابق السفلي من منزله بعد عشر دقائق، وفي النهاية يكتشف د. رفعت أنّ ذلك الكلام هلوسات ليس أكثر لتظهر له «كاثرين» زوجة د. ريتشارد على هيئة مصاصة دماء، وهو لا يعلم ما إذا كان «دراكولا» قد عاد إلى الحياة بصورة «كاترين»، أم أنّ الأمر لا يعدو كونه تهويمات وأخيلة.

هذا الضرب من القص يعبّر عن رغبة قوية عند د. خالد توفيق إلى العودة إلى الأسطورة في مهدها، فنقله أحداث قصته «الرجل الذئب» إلى رومانية يجسد الإشارة المرجعية التي تحدّث عنها مؤرخو الأساطير، فإحدى مصادر الأسطورة المتصلة بالمستذئبين ترجع إلى منطقة ترانسلفانيا» في رومانية، وفيها قصر الكونت «دراكولا» الذي دفع بطل قصته لزيارته بالفعل ثم تخيل أنّ د. ريتشارد ولوفارسكي اليهودي وهو أمر يتمم ما عده هلوسة من قبل د. ريتشارد لما دعاه إلى المشاركة في البحث عن مومياء «دراكولا»، إذ إنّه لم يع في الجزء الأول من روايته عن مصاصي الدماء ما إذا عاد « دراكولا» إلى الحياة بصورة « كاترين» أم لا، فـ»كاترين» كما ظهر له مصاصة دماء، ولكن هل هي خديعة الخيال الذي ألحت على المؤلف لمتابعة أشباح «دراكولا» في سلسلتين من أعماله

القصصية التي كان فيها رائداً في هذا النوع من الكتابة الروائية؟

ولا شك أنّ سلسلة د. أحمد خالد توفيق «ماوراء الطبيعة» محاولة مثيرة، للانتقال بالفن الروائي العربي الحديث إلى آفاق جديدة، وبغض النّظر عما إذ كانت تلك السلسلة قد حققت نجاحاً فنياً على مستوى التقنيات وعلى مستوى وسائل التناول أم لا، إلا أنها من دون شك قد وضعت بصمات كاتبها على موضوع جديد، تحقق له من خلاله السبق والريادة.

وأمّا بشأن القيمة الفنية لروايته «الرجل الذئب» فإنّ الحافز إليها فيما يبدو نزعته إلى أدب الرعب فحسب، لأنّها تكاد تكون منبتة الصلة بالواقع الراهن، فسعيه وراء أسطورة الرجل المستذئب لم تكن من باب التمثيل الرمزي على أيٍّ حال، بدليل محاكاته فضاء الأسطورة المفترض أي في غابات رومانية، مما يوضح أنه مشغوف بتتبع ظلالها بصورة رومانسية حالمة ليس أكثر، ويعضد ذلك الأسلوب الأدبي الذي تحلت به الرواية، إذ هو أسلوب سردي حالم وفيه تداعيات منبعثة من خاطر يفيض شاعرية، وهذا كلّه ينأى بالرواية عن التناول الرمزي التي تميزت به كثير من الروايات العالمية التي تناولت هذا الموضوع، كرواية «المستذئب» للكاتب الإسباني جوليو لامازارز التي نشرت عام 1985م، التي رمز فيها إلى الحرب الأهلية الإسبانية في عهد فرانكو، ورواية «دورة المستذئب» لستيفن كينج التي تعدّ من أرفع النماذج القصصية التي تحدثت عن التحول الذئبي في ليلة اكتمال القمر، ثم مهاجمته البشر طيلة ليلة كاملة إلى انقضاء الليل ليعود بعد ذلك إلى الحياة كسائر البشر، والرواية شديدة التمثيل للأصول الأسطورية للمستذئبين، وفيها من مظاهر الرعب ما يجعلها تتفوق على الكثير من روايات الرعب، كما أنّ لها أسلوباً ينطوي على الإثارة والمتعة.

6- ثم جاء الدكتور طالب عمران ليؤلف رواية في موضوع المستذئبين ومصاصي الدماء بعنوان «سيدة القصر»[9] التي عرض فيها حكاية شابين يفتشان عن شقة هادئة في مدينة صاخبة، إذ هما طالبان في الجامعة: عماد طالب في كلية الطب وعادل في كلية الهندسة، يقودهما حظهما للقاء سمسار في طرف المدينة فيرشدهما إلى شقة صغيرة بجوار قصر منيف صاحبته امرأة شابة تفيض جمالاً وشباباً، وقد تعجّب الشابان في البدء كيف حول ما إذا كانت السيدة الشابة بحاجة إلى تأجير شقة متواضعة لتنتفع

بعوائدها، وهي ذات مال وجمال ونفوذ، ولديها قصر شامخ وخدم.

تجري الأحداث بإقامة الشابين في تلك الشقة، وتبدأ معها التساؤلات العجيبة، فمن القصر ينبعث صوت أنين في الليل، ويصدر منه صخب، وأحيانا تخرس فيه الألسنة ويتلاشى الاضطراب، ثم لا يلبث أن يعود إلى ما كان عليه من صخب واضطراب، كلّ ذلك استأثر باهتمام عماد، الذي يأخذه الحلم إلى الإمعان في جسد أميرة صاحبة القصر الشابة، ويلح عليه ذلك حتّى يختلق الأسباب وينتهز الفرص لمقابلتها، ويحدث ذلك تحت جنح الليل، ومن لقاء ليلي ومتعة خاطفة يقتنصها عماد من أميرة إلى لقاء آخر يتبادلان فيه نجوى الغرام ومعاناة الحب، فيعترف لها بحبه، ويجد لديها الشعور ذاته، ولم يمضِ اللقاء الأخير حتّى يعرض عليها موضوع الزواج مع معرفته أنّها أرملة ولها أولاد، لكن ذلك لا يثنيه عن عزمه في الظفر بها، فتقبل وهي مسرورة، ثم يخبر عماد صديقه عادل بما عزم عليه، فلا يملك عادل إلا الدعاء لرفيقه بتمام السعادة، ثم يكشف عن نيته بمغادرة الشقة الصغيرة ليتمكن صاحبة من مقابلة أميرة صاحبة القصر بحرية.

تجري الأحداث بسرعة فيصبح عماد زوجاً لأميرة، لكنّه يشعر بتراجع صحته واعتلال جسده يوماً بعد يوم، ثم يطّلع على حقيقتها شيئاً فشيئاً فإذا بها أفعى ملساء، أو سعلاة في لبوس أدمي، أو أنّها مصاصة دماء، ترمي شباكها على ضحاياها من الشباب ثم تمص دماءهم، وبعد ذلك تتخلص منهم، ولها طبيب يعشقها ويعالجها بأدوية يحضّرها لتحتفظ بشبابها الدائم يركّبها من مساحيق ثم يخلطها بدم بشري، وتنتهي الرواية حين يطّلع عماد على سلسلة من أسرار هذه المرأة، ويُصدم بصديقه عادل الذي اختفى مدة أنّه علق بشباك أميرة، وكانت له معها علاقة جنسية سرية، ثمّ يرى بعينه كيف قتل عادل نفسه أمامها ليحول من دون إدراك بغيتها منه، ويتمكن عماد من الهرب، فيمكث مدة في بيت صديق له حتّى يسترد عافيته، وأخيراً يرجع للانتقام من أميرة فيقتلها، لتتحول بعد مقتلها إلى عجوز شمطاء قبيحة نتنة، فتقوم خادمتها بإضرام النار في القصر بمن فيه.

رسم المؤلف شخصية عماد بطل قصته على هيئة الشخصيات الرومانسية عامة «وكثيراً

ما كان عماد منذ نشأته يشرد في الحقول والمزارع وهو يتأمل الطبيعة من حوله، وقد أعطته تجاربه مع الطبيعة والأرض وقراءاته الغزيرة للكتب، رهافة في الحس وأسلوباً شاعرياً يكتب به قصصاً وخواطر غلبت عليها الرومانسية»(ص8)، وهو من ثم شخصية شفافة، يستشرف الحقائق من خلال أحلامه، مثل أن يتراءى له في الحُلم حقيقة أميرة التي تبدو صورتها جميلة تفيض شاباً وحيوية، لكنّها خطرت له في الحلم عجوزاً شمطاء «رآها في كامل أناقتها مقيدة داخل الحفرة، وفجأة نهضت من مكانها وهي تضحك، وخلصت نفسها من الحبال واتجهت نحوه، بدت عجوزاً طاعنة في السن»(ص14)، ولكنّ الحب حجبه عن حقيقها»، ومع اقتراب الامتحان شعر بأنّه مقصر في دراسته، فحاول أن يستعيد جزءاً مما فاته، لكنّ طيف أميرة كان يشده إليه فيغرق في الحُلم لكي يتخيلها بين ذراعيه وهما يتبادلان الحب» (ص 25)، ومع اكتمال الدلائل التي تهيأت له على أنّ أميرة ليست عادية، إلا أنه تمسك بها وقرر الزواج منها» طالعه وجه صبي صغير:

- أنت الأستاذ عماد؟

- نعم ماذا تريد؟

- تفضل هذه رسالة طُلب مني تسليمها لك... فقرأ العبارة الآتية: لا تغرك المظاهر فإن للأفعى ملمساً ناعماً، خذ حذرك وانتبه لنفسك... (ص26)، ومع ذلك يصمم على توثيق علاقته بها، ويأتيه الحلم بعد الحلم ليطّلع على حقيقة تلك المرأة لكنه مسلوب الإرادة حتّى لكأنّ القدر يدفعه إليها دفعاً»، وقبل أن تنتهي إجازته بيوم واحد رأى حُلماً مرعباً كانت بطلته سيدة القصر أميرة، وكان يمشي في طريق وعر، حين اعترضت طريقه:

لماذا تهرب مني ؟ حانت ساعتك يا عماد

أيِّ ساعة يا أميرة؟

ساعة موتك... (ص34)

وبالفعل يتزوج عماد من أميرة» وسط دهشة عادل واستغرابه أعلن عماد عن قراره في الزواج من أميرة...(ص43)، وبعد زواجه بدت علامات المرض تظهر عليه «ولكن مظاهر الإعياء بدت عليه بعد مدة رغم عناية سيدة القصر، فكان يأكل جيداً ويمرح جيداً ويتعاطى الحب بلذة فائقة ولكنّه ينام أحياناً لوقت طويل...(ص45)، وسبب

الوهن والكسل إنّما هو جرح صغير في عنقه» شعر بحكة شديدة في رقبته، وقد كان جرحاً صغيراً تيبس فوقه الدم... (ص49)، لكنّه سرعان ما يكتشف سبب الجرح، إذ كانت زوجته أميرة تضع له المخدر في الشراب ثم تمصّ دمه «شعر بها تمص جرحه بقوة وشغف... (ص57)، وهذا الأمر جعله على يقين بأنّه تزوج امرأة من مصاصي الدماء البشرية، وقد دعاه ذلك لمعرفة حقيقة أمرها فتسلل إلى قبو القصر ليرى كيف تلتقي بالطبيب العجوز إبراهيم الذي ما فتئ يحضر لها الأدوية والمساحيق لتحافظ على شبابها بصورة دائمة، وهذا الدواء سمته أميرة «إكسير الحياة» وهو مركب من مقويات مخلوطة بدم بشري، فإذا بها تتغذى بدم البشر وتحافظ على شبابها منه في الوقت نفسه، «إنه علاج أنوي تطبيقه عليك من أجل شباب دائم... (ص68).

وبشأن صديقه عادل الذي اختفى فجأة، يراه في القبو بعد أن أمرت أميرة رجالها بإحضاره مقيداً» انتفض عادل وقد فكت قيوده وسحب مشرطاً كان على المنضدة وطعن نفسه في الصدر...(ص73).

وفي النهاية يتمكن عماد من الهرب، ثم يعود ثانية إلى قصر أميرة للانتقام منها «اتجه عماد صوب القصر في الطرف الآخر من المدينة... وفي الساعة العاشرة ليلاً اقتربت سيارة فارهة من القصر، وتوقفت أمام باب السور الخارجي، ورأى أميرة تخرج من الباب بكامل أناقتها حيث خرج رجل سمين من خلف مقود السيارة يستقبلها بحرارة وهو ينحني مقبلاً يدها... وقبل أن تغلق الباب انقض عليها عماد يشد عل خناقها... سقطت أميرة جثة متفسخة وقد شاخ بدنها بسرعة... (ص98).

قد تكون الكاتبة الأمريكية «ستيفاني ماير» المولودة عام 1973م، من أبرز الذين كتبوا في هذا النوع من القص في الحقبة المعاصرة، إذ نشرت سلسلة من قصص الحب التي تندرج تحت مسمى رومانسية الخيال العلمي أبطالها من مصاصي الادماء البشرية، فقدمت بذلك لمحبي قصص الرعب سلسلة أعمال مهمة منها رواية «الشفق» التي نشرتها عام 2005م، وقد حازت بموجبها شهرة واسعة، فترجمت الرواية إلى أكثر من عشرين لغة، وتذكر الكاتبة أنّ فكرة الرواية جاءتها في الحُلم، إذ تدور حول فتاة تقع في حب شاب من مصاصي الدماء، ثم تقوم بكتابتها في ثلاثة أشهر،

ولم تكن في بادئ أمرها تنوي نشرها، لأنّها كتبتها لتستمتع بها وحدها، إلا أنّ أخاها أقنعها بطباعتها، فطبعت منها 75000 نسخة، وبعد ذلك نشرت روايتها «القمر الجديد» عام 2006م و»الكسوف» 2007م و»الانهيار» عام 2008م وغيرها، وبعد هذه السلسة حصلت «ماير» على عدد من الجوائز الأدبية كجائزة الكتاب البريطاني عام 2008م.

تندرج روايات ماير تحت إطار قصص الحب الرومنسي كما أسلفت، مثل أن تقع فتاة في حب رجل مستذئب أو مصاص دماء، أو يقع رجل في غرام امرأة مستذئبة، لهذا ظهرت في الآداب العالمية سلاسل روائية، كسلسلة (twilight) وهي من أكثر الروايات الحديثة رواجاً، لأنّها تعرض نوعاً جديداً من قصص الحب الرومنسية، وقد برزت في هذا الجانب الكاتبة ستيفاني ماير في الجزء الثالث من سلسلتها الروائية ((eclipse التي تحدثت فيها عن قصة حب بين «بيلا» و»إدوارد»، تدور أحداثها في مدينة قريبة من واشنطن، وانطوت على صراع بين شخصية «جاكوب» المستذئب وشخصية «إدوارد» مصاص الدماء، وقد أرادت «بيلا» التحول إلى مصاصة دماء لتتمكن من التعايش مع حبيبها «إدوارد»، لكنّه حاول صرفها عن تلك الرغبة إلا أنّها فضلت التحوّل في نهاية الأمر[01].

8- إنّ رومانسية الخيال العلمي لها سياقها الفني والتاريخي في آداب الغرب، إذ تعدُّ رواية «دراكولا» للكاتب الإيرلندي «برام ستوكر»، من الأعمال المتقدمة، وربما الرائدة في هذا الباب، إذ ألّفت عام 1897 م، بيد أنّها لم تُعرف إلا في وقت متأخر، وقد صوّر «ستوكر» شخصيات حقيقية في روايته منها الكونت «فلاد لولاشي»، وهي شخصية معروفة بقسوتها وعنفوانها، ثم قام بصهر شخصية «فلاد» بصورة خفاش، ليخلق شخصية روائية سماها «دراكولا» التي تعدّ من أهمّ كلاسيكيات أدب الرعب العالمي، وبرزت في هذا الجانب من أدب الرعب وقصص مصاصي الدماء الكاتبة الأمريكية «آن رايس» المولودة عام 1941م، وكانت ألفت كتاباً عن مصاصي الدماء، سمّته «مقابلة مع مصاصي الدماء» عام 1976م، ثم نشرت بعض الروايات عن مصاصي الدّماء منها روايتها «ملكة الملعونين» عام 1988م، ومن كتّاب هذا الأدب الكاتبة الرومانية «شارلين هاريس»، ومن أشهر أعمالها رواية «ميتة إلى الأبد»، إذ تعدّ هذه الرواية

علامة فارقة في رومانسية الخيال العلمي وأدب الرعب عامة، ونشرت أعمالاً عن شخصيات أسطورية وعن المستذئبين إضافة لأعمالها عن مصاصي الدماء، كالتي نشرتها عن الرئيس الأمريكي «أبراهام لنكولن» الذي حكم ما بين عامي: 1861 ـ 1865م، وكان قد خاض حروباً لتحرير العبيد، وتصور الرواية «لنكولن» وهو يسحق مصاصي الدماء، انتقاماً لوالدته، كما يحرر الكثير من العبيد الذين كانوا في قبضتهم، لكنّه في النهاية يُقتل بيد أحد مصاصي الدّماء، ومن أعلام أدب الرعب أيضاً الكاتب الأمريكي «ريتشارد ماثيسون» الذي ولد عام 1926م وتوفي عام 2013م، وقد ترك أعمالاً روائية متنوعة منها ما يندرج تحت باب الفنتازيا وقصص الرعب ومصاصي الدماء، وقد تحولت معظم نتاجاته الروائية إلى أفلام سينمائية.

9- ونافلة القول: إن أدب الرعب الذي بدأت تلج فيه الرواية العربية المعاصرة يفتح أفقاً جديداً للأدب العربي الحديث يفضي إلى باب التنوع، فالرواية العربية منذ ظهور رواية «زينب» لهيكل ألقت كامل مقدراتها في الموضوعات الاجتماعية والسياسية والتاريخية، وعلى أهمية هذه الموضوعات إلا أن الأفق الجديد المتمثل بالانفتاح الثقافي على الآداب العالمية من باب التمثيل الأسطوري، سيجعل من أدبنا معنياً بالقضايا الأدبية المعاصرة، بمعنى أن الرواية العربية معنية بالانتماء إلى عصر الرواية الحديثة والدخول ما أمكن في عصرنة موضوعاتها لا لمجاراة الآداب فحسب، بل للتعبير عن قضاياها من خلال المشترك الثقافي الإنساني، ومعلوم أن الزاد الأسطوري من أهم المشتركات الثقافية بين آداب العالم كافة.

مراجع البحث:

توفيق، د. أحمد خالد (ما وراء الطبيعة) المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة 1993م.

جلجامش (ملحمة جلجامش) ترجمها عن اللغة الألمانية عبد الغفار مكاوي، القاهرة 1991م.

حاتم، منة (مجلة روز اليوسف) سنة 2009م.

عمران، د. طالب (سيدة القصر) دار عقل، دمشق 2017م.

ابن فضلان (رحلة ابن فضلان) طبعت بإمارة أبي ظبي - الإمارات العربية المتحدة 2003م.

مؤلف مجهول (كتاب ألف ليلة وليلة) طبعة بولاق القاهرة 1960.

هوميروس (الأوديسة) ترجمة: دريني خشبة، دار التنوير 2013م.

wik:Https \\ar.m.wikpeia. og:

الهوامش والحواشي:

1 توفيق، أحمد خالد(ما وراء الطبيعة) ص:43/1.

2 سخمت من آلهة الفراعنة تتمثل بسيدة لها رأس لبوة جالسة على العرش وهي واحدة من ثالوث منف (بتاح - سخمت- نقرتم) وتلقب بالسيدة العظيمة، ويعني اسمها السيدة القوية وتضع في يدها مفتاح الحياة.

3 ملحمة جلجامش أسطورة شعرية وهي أقدم نص أدبي وصل إلينا، كتبت بالخط المسماري وتتحدث عن الملك السومري جلجامش ملك مدينة أورك وكتبت الملحمة على اثني عشر لوحاً طينياً قبل 4000 سنة ق.م، وكانت أحدث طبعاتها قد ظهرت في مصر إصدار المركز القومي للترجمة، منقولة عن اللغة الألمانية بطريق د. عبد الغفار مكاوي عام 1991م.

4 الغول عند العرب هو شيطان زعموا أنه يظهر في البراري والأماكن المقفرة بصور شتى، فتضل المارة وتهلكهم، والسعلاة هي أنثى الشيطان. وفي الأدب العربي صور كثير عن الغيلان والسعالى أشهرها حكاية الشاعر تأبط شراً مع الغول.

5 كتاب ألف ليلة وليلة يشتمل على عدد من الحكايات مكتوبة باللغة العربية وهي مجهولة المؤلف، والحكاية الرئيسة تصور ملكاً اسمه شهريار يقتل زوجته بعد اكتشاف خيانتها، فيتخذ لنفسه زوجة في كل ليلة ثم يقوم بقتلها في الصباح إلى أن يتزوج ابنة وزيره واسمها شهرزاد التي تسامره ألف ليلة وليلة وذلك بحكاية ترويها له في كل ليلة وفي النهاية يعدل عن عادته في قتل زوجاته، ترجم الكتاب إلى أغلب اللغات وتأثر فيه كبار الكتاب والأدباء في العالم وحظي بشهرة واسعة في الأوساط الأدبية.

6 الأوديسة من تأليف الشاعر اليوناني هوميروس وهي إحدى ملحمتي هوميروس، وتشكل مع الإلياذة أهم ملحمات الشعوب القديمة الشعرية، يعتقد أنها كتبت في القرن الثامن ق.م رصد فيها هوميروس رحلات الملك أوديسيوس بعد حرب طروادة، وتمتد أحداثها عشر سنوات كان الملك قد ضاع في البحر وتنتهي باستعادته ملكه.

7 الموسوعة الحرة (أسطورة مصاصي الدماء) مقالة إلكترونية على الشابكة.

8 قام ابن فضلان برحلة إلى بلاد الصقالبة والروس والبلغار بأمر من الخليفة العباسي المقتدر بالله في عام 309 هجري، وكانت رحلة شاقة اطلع فيها ابن فضلان عل الحياة المظلمة التي كان يعيشها الغرب في العصور الوسطى، نشر الكتاب بدار السويدي ـ أبو ظبي عام2003م.

9 عمران، طالب (سيدة القصر) نشر دار عقل 2017م.

10 مجلة روز اليوسف (رومانسية مصاصي الدماء والمستذئبين) لمنة حاتم 2009م.



الأدب والسياسة:
الرواية التعاقدية

نيللي وولف **

ترجمة: د. غسان السيد

ناقد ومترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تسلّم رواية الديمقراطية بوجود رابط بين الأدب والسياسة، وهذا الرابط ليس موضوعاتياً فقط (يتحدث الأدب عن السياسة، ويتدخَل في النقاش السياسي)، ولكنه بنيوي أيضاً: الأدب هو شكل من أشكال السياسة. ضمن هذا المعنى ترتبط الرواية الحديثة بالديمقراطية. إنها تقدم محاكاة للنشاط التعاقدي الذي يمارس في الديمقراطية.

** نيللي وولف: أستاذة مساعدة مكلَفة بإدارة البحوث في جامعة ليل الثالثة، وهي، أيضاً، مديرة مركز بحث(تحليل النصوص ونقدها)، وعضو في جمعية دراسة أدب القرن العشرين، ومشغل ألبير كوهين. لها كتب عدة منها (الشعب في الرواية الفرنسية من زولا إلى سيلين، PUF، 1990)، و(أدب لا تاريخ له، دراسة في الرواية الجديدة، دروز، 1995)، و(رواية الديمقراطية، الصحافة الجامعية في فانسين، 2003).

تسلّم رواية الديمقراطية[1] بوجود رابط بين الأدب والسياسة، وهذا الرابط ليس موضوعاتياً فقط (يتحدث الأدب عن السياسة، ويتدخَل في النقاش السياسي)، ولكنه بنيوي أيضاً: الأدب هو شكل من أشكال السياسة. ضمن هذا المعنى ترتبط الرواية الحديثة بالديمقراطية. إنها تقدم محاكاة للنشاط التعاقدي الذي يمارس في الديمقراطية.

- **«محاكاة» العقد الاجتماعي:**

لم تتوقف الرواية، منذ الميثاق السيري الذاتي لفيليب ليجون Philippe Lejeune، عن تعيين عقود جديدة: مثل الميثاق الجنسي»من الجنس أو النوع»، وعقد القراءة، وعقد التخييل والواقعية، إلخ. يستحضر هذا التعدد، في المواثيق والعقود، العقد الاجتماعي الذي نظَر له الفكر السياسي حيث من المفروض فيه أن يحدّد تحول الجسم الاجتماعي إلى جسم سياسي. يستخدم تاريخ الأدب، من جهته، اسم «الرواية الواقعية» كي يصف نموذجاً من السرد الخيالي الذي ساد في القرن التاسع عشر، مع بلزاك، وستاندال، وفلوبير وزولا. تتضمن الصيغة الأساس للرواية الواقعية سرداً بضمير المفرد الغائب حيث يتفرَد الراوي، كما تتضمن إعادة تشكيل الاجتماعي. وهكذا فإن النص الذي ينشيء المجتمع الخيالي ليس هو نفسه مصدراً قابلاً للتعيين. ليس للعالم المروي ضمانة أخرى غير الرواية التي تنشئه. المجتمع يحكي عن نفسه، وهو عندما يحكي عن نفسه يخلق نفسه. وعليه، تقدّم هذه الصيغة تشابهات مثيرة مع العقد الاجتماعي الذي يؤسس الديمقراطية الحديثة. يهدف جهد روسو كله إلى تخيُل جسم اجتماعي مستقل متشكّل ومشكّل في وقت واحد، سيكون مصدره وسلطته سابقين على مسار الإبداع، وهو، مع ذلك، مجرد عن الفعل الإبداعي:» كتب روسو: في هذا الوقت، وبدلاً من الشخص الخاص لكل متعاقد، ينتج هذا الفعل التشاركي جسماً أخلاقياً وجماعياً يتشكَل من عدد كبير من الأشخاص، ولهذا المجموع صوت يتلقى من هذا الفعل نفسه وحدته، وذاته المشتركة، وحياته وإرادته.»[2]

من أجل تعميق هذا التشابه بين الميثاق الروائي والميثاق الديمقراطي، سنتحدث حالياً عن تجريد التشاركات. أكدَت النظرية الأدبية كثيراً، في السنوات الأخيرة هذه، على حقيقة أنه لا المؤلف ولا القارئ الافتراضيين لم يكونا متورطين في عالم التخييل، كي

نتساءل فقط حول التدخلات التقنية لمثل هذا الموقف، ولكن حول دلالته السياسية أيضاً. ينبثق النص الروائي من راو. وتتوجه الرواية، بالطريقة نفسها، إلى مروي له موجود داخل حدود السرد. حتى وإن كان القارئ الافتراضي هو الذي يفسِر النص أو يتعاون معه، فإنه لا يمكن للنص، من جهته، إلَا أن يسلِم بمرسل له مجرد، قارئ مثالي، ضمني أو متعاون بحسب المصطلحات[3] التي يعرضها ضمن إجراءاته الخاصة في التشكيل.

وعليه فإن هذا الغياب المزدوج للشخصيات الواقعية عن ميثاق القراءة يتوافق مع تحول الشركاء إلى شخصيات قضائية ومعنوية في العقد الاجتماعي. يحيل تشكيل الفضاء الروائي، في هذه الحالة، إلى الطقس المؤسّس للحداثة السياسية التي بمقتضاها لا تتوجه السلطة القضائية المنبثقة من العقد إلّا نحو موضوعات القانون التي يأتي هذا العقد نفسه» حالياً» لوصفها وتحقيقها.

سيحتج أنه توجد أجناس أخرى، مثل المسرح، تقيم علاقة مميزة مع الديمقراطية. ولكن الديمقراطية الداخلية في المسرح تتطابق، بصورة خاصة، مع ديمقراطيات الساحة أو التجمهر. الجمهور، في المسرح، حاضر في جسده، مثل الجمهور في الاجتماع. إن العلاقة المباشرة والحميمة للجمهور مع سلطته الخاصة تجد صداها تماماً ضمن علاقة الصالة بالمسرح. لم يعد مثل هذا التقارب موجوداً في الديمقراطية الحديثة. ثمة سلسلة من الإجراءات والمؤسسات توسطت علاقة الجمهور بسلطته، وما تشكِل التجمهرات والساحات إلَا جزءاً نسبياً منها. إن الصورة العامة هي صورة العلاقة بين موضوعات القانون ودولة القانون التي تلتقي ضمن تجريد القانون. وحدها الرواية، لاسيما الرواية الواقعية، تقدم المعادل لمثل هذه التجربة حيث تلتقي فيها، حول مجتمع من ورق، السلطة الغامضة للمؤلف والنشاط الغفل للقارئ.

يمكن الإشارة، أيضاً، إلى حقيقة أن الميثاق الروائي هو فعل خلق لمجتمع خيالي، ينضم إليه القارئ ويلتحق به عبر قرار القراءة. توجد هنا محاكاة لفعل اندماج اجتماعي إرادي يفرضه العقد الاجتماعي. تجب الإشارة، في النهاية، إلى أن الميثاق الروائي يثير وضع مساواة يُذكِّر بالمساواة العامة للعقد الاجتماعي. في الحقيقة، لم يعد عقد القراءة المرتبط بالرواية يؤسس، مثل النظام الأدبي القديم، مجتمعاً ودياً لنخبة محدودة حيث

يختلط اجتماع متساوين مع اجتماع الأفضل، ولكنه يقدم فضاء من التفاعل بين شركاء متساوين قانونياً. إذا كان توسع سوق الطباعة قد جعل المواجهة حتمية بين المؤلف وبين القارئ الذي يمكن أن يكون (أي شخص) (امرأة، خادم، بقَال)، فإن هذا (أي شخص) المتحول إلى مسرود له غير شخصي، يصبح مساوياً في تجريد العقد.

سنطلق، إذاً، اسم الرواية التعاقدية على هذا النوع من الرواية الذي تجري فيه محاكاة للعقد الاجتماعي. هذا يعني أن الرواية التعاقدية نموذج أكثر مما هي ظاهرة قابلة للملاحظة. وكما أن العقد الاجتماعي تخييل نظري يؤسس الديمقراطيات الحديثة، فإن الرواية التعاقدية هي سرد مثالي خاص يشكّل الرواية الحديثة. نتيجة ذلك، لا يمكن العثور، عملياً، على صيغة الرواية التعاقدية أبداً في حالتها الخالصة، حتى تحت شكل الرواية الواقعية. يكفي التذكير ببعض إجراءات تغيير الراوي غير الشخصي التي يكشف عنها التفسير السردي لقياس مدى تهشيم الشخصيات الواقعية ضمن إطار القانون. ضمن هذا الإطار، يمثِل استخدام أداة نصية محيطية (التي يمكن أن تشكِل جزءاً منها كتابة السيرة الذاتية)، وإنشاء قضية تمهيدية، وتدخلات مؤلف، وإدخال إشارات سيرية ذاتية ضمن الحكي الروائي، والملاحظات في أسفل الصفحات، وعرض موقف التلفُظ، واستخدام البرهان الإشاري (هذا الرجل يمثِل)، والألعاب النصية النقدية، واستخدامات القضية السردية، تمثِل عينة من الوسائل التي يستخدمها المؤلف من أجل أن تتكوَن كظهور متباين. يجب ألَا ننسى كذلك أن السرد الحكائي المتماثل[4] يحيل إلى الأداة.... المسيطرة في بعض العصور، ويعيد إدخال صورة حضور الكاتب تحت سمات الشخص الأول السردي.

يريد القارئ، أيضاً، الخروج من تجريد العقد عبر شق طريق، بعيداً عن الكتاب، إلى دخيلة المؤلف، وجسد السلطة. يقدم تمهيد بلزاك لروايته (الجلد السحري،[5] أو جلد المعزى المدبوغ) مثالاً عن هذا الصراع الذي يبرز بين القارئ والمؤلف حول إعادة التفاوض بشأن العقد. يشير بلزاك إلى الغموض الذي تدخله دعاية الكتاب حول السلطة على النص. يتابع القراء بشغف صورة المؤلف «يتصورونه شاباً أو كهلاً، طويلاً أو قصيراً، لطيفاً أو شريراً»[6]، ويحتاط هذا الأخير من القراءة الجزئية التي يكفلها له تجريد

العقد. وعليه فإن سلطة القارئ على النص لا يمكن أن توجد إلّا ضمن هذا التجريد:» إذا وضعت الشخص والأخلاق خارج الكتب، فإن المؤلف سيعترف لك بالسلطة الكاملة على كتاباته.»[7] يعلن بلزاك، وهو يلاحظ انقطاع العقد، أنه يريد» التخلي عن عدد من الجمهور الذي لا يعرفه من أجل إرضاء عدد قليل يعرفه»[8]، ويحدد، في مكان أبعد أنه يكتفي «بالدعوة إلى المؤلفين، المميزين القدماء للإكليروس الذي يحكم نفسه بنفسه».[9] في الواقع، عندما يطالب بلزاك بالعودة إلى النظام الأدبي القديم ـ مع الجمهور القليل وحكم الأنداد ـ فإنه يستبق ديمقراطية الخبراء التي ستؤسس، قريباً، ضمن مجتمع الكتاب، ويستهدف تدارك أخطاء العقد العام.

- **الحبكة التعاقدية:**

يوجد، إذاً، نوع من الديمقراطية الداخلية في الرواية. هذه المحاكاة مرتبطة بمبدأ الجنس نفسه، وملازمة للبنية الروائية نفسها. ضمن هذا المنظور تكون حبكات روائية كثيرة حبكات تعاقدية. إنها تقدم قصصاً عن اندماج اجتماعي إرادي. تقتفي الحكاية الاجتماعية داخل الرواية أثر مغامرات الميثاق. يمكن للمواجهة بين الفرد والعالم، التي حللها علم الاجتماع الماركسي بتعبيرات الصراع، أن تظهر، أيضاً، على أنها محاكاة للنشاط التعاقدي الذي يبرز فيه الصراع مكان العقد. وهكذا تتطابق أكثر الروايات التي التقطها النقد الاجتماعي مع تفسيرات متنوعة للحكاية التعاقدية. تظهر روايات التلقين، والتثقيف، والتعليم، وروايات «الأبطال السلميين»، و «روايات الواقعية المجردة»، المأساة بالنسبة إلى بعضهم، ومهزلة الدخول في المجتمع بالنسبة إلى آخرين، في ظل نظام العقد. الرواية هي صنع حبكة للحكاية الديمقراطية الخرافية.

إن جوليان سوريل ولوسيان شاردون الشهير بلوسيان دو روبمبري، وفريدريك مورو، وزملاءهم في الكتابة جميعهم هم أفراد ديمقراطيون، وأصحاب قانون يطلبون الدخول إلى المجتمع وفق مبدأ المساواة الذي يقوم عليه العقد الاجتماعي القديم. يشير السؤال المتكرر للمكانة (كيف تصنع المكانة؟) إلى أن الدخول إلى العالم، الذي تحكمه صيغة الاندماج الإرادي، حدث على شكل عقد. يأخذ شباب البطل دلالة جديدة، وهو يذكِر بأن كل متعاقد هو واصل جديد، وطفل، وأن الالتحاق بالميثاق سيحوله إلى كائن مجرد

من التحديدات الاجتماعية والإرادة السياسية. هل سيصبح سوريل مطراناً أو وزيراً؟ وهل سيجمع شاردون ثروة من قلمه وموهبته؟ أو هل عليه فسخ العقد، واستخدام الامتيازات الارستقراطية، وأخذ اسم أمه؟

تبدو روايات القرن الثامن عشر، بهذا الخصوص، غالباً مختبرات للنموذج التعاقدي. وهكذا، فإن رواية تريسترام شاندي لستيرن[01] تقدم مثالاً مفيداً عن السرد حول صعوبة دخوله إلى العالم. وكما أوحت هناه أرند[11]، إن الشريك في العقد الاجتماعي على صورة المولود الجديد. إنه قادم جديد يظهر، عبر ولادته ومجيئه إلى العالم، رغبته في الانضمام إلى الميثاق. وعليه كان لدى تريسترام شاندي صعوبة كبيرة في الولادة. لم يترك ليصل ككائن جديد، ستكون ولادته مساوية لفعل اندماج اجتماعي. وهو لم يكن مجدوع الأنف فقط عبر الملقط عند الولادة، ولكنه كان، حتى قبل تصوره، مسبقاً موضوع عقد، لأن عقد زواج والديه يعترف للزوجة بحق الإقامة في لندن خلال حملها المحتمل. يوجد، أيضاً، في (تريسترام شاندي) قصص أخرى لاتفاقيات فاسدة مثل الاتفاقية التي تسمح للوالدين أو الكنيسة بتعميد الجنين وهو في الرحم. اتخذت قرارات بخصوص الطفل قبل حتى أن يقدم إشارة واضحة عن رغبته في الالتحاق بمجتمع الرجال. تشير هذه النوادر، في جانبها المضحك، حدود النماذج التعاقدية لفكر المجتمع. الفرد ليس سيد اندماجه الاجتماعي الخاص. إنه يصل إلى مجتمع موجود قبله. تشير هذه النوادر، أيضاً، إلى العقبات التي تضعها المجتمعات التقليدية أمام العقد الاجتماعي الجديد. لا يخلق الإنسان حراً، ولكنه يخضع مسبقاً لسلطات وعادات، مثل سلطة الكنيسة. وفي الوقت نفسه، تجد الرواية نفسها، بوصفها شكلاً جديداً، صعوبة كبيرة في الولادة. تنقطع السيرة الذاتية باستمرار عبر مسرودات أخرى، ولا تصل إلى نهايتها. في الحقيقة، إن العقود من النوع المقترح على القارئ هي عقود في حالة نقاش دائم. تدخل قصة تريسترام ضمن نموذج سرد حياة عبر ضمير المتكلم الذي هو صيغة حديثة للرواية الأوروبية، في حين أن قصة العم توبي والعريف تريف تذكِر بقصة دون كيشوت، وأن سرد الرحلة مع بنيته الاستطرادية وموضوعاتيته الهزلية، يحيل إلى النموذج البيكارسيكي.

جذب الفشل المتكرر للأبطال المتعاقدين، في القرن التاسع عشر، الانتباه إلى عيوب الديمقراطية وتناقضاتها، ومآزقها. إن الصراع بين المساواة والطموح الذي أشار إليه توكفيل، والتناقض بين المساواة الشكلية وعدم المساواة الواقعي الذي تحدث عنه ماركس، والصراع بين المثال والواقع، والتمييز والعشوائية، هذا كله يغذي النقد الاجتماعي والحل الكارثي لعقد الحبكات التعاقدية. إن المجتمع البلزاكي، مثل مجتمع ستاندال، هو إعادة تشكيل للمجتمع الديمقراطي في بعده المتناقض. الشخصيات جميعها، في هذا المجتمع، تخضع لهذا القيد الديمقراطي المزدوج: فمن جهة صفيحة بيضاء، مساواة، وجدارة وموهبة، ومن جهة أخرى منافسة، طموح، تمييز، واستبعاد. من هنا جاءت هذه السقطات وهذا الارتقاء، هؤلاء الساقطون وهؤلاء حديثو النعمة، هؤلاء الانتهازيون وهؤلاء الواصلون، وهذا التغيير في المهن: انطلق (سيزار بيروتو[21]) من لا شيء، و(الأب غوريو[31]) عاد إلى لا شيء.

نعلم، أيضاً، أن الرواية ستهتم سريعاً بالمستبعدين من الميثاق. أدخلت المدرسة الطبيعية «الطبقات الدنيا»[41] ضمن عالم التخييل، ولكن قبل الطبيعية وعلى هامشها تطور أيضاً، وبحيوية مدهشة، مجتمع تحتي كامل: ديكنز مع طبقته العمالية التحتية، وهوغو مع بؤسائه، وسو مع لصه، إلخ.

- **أزمة الحبكة التعاقدية:**

تظهر هذه التباينات حول فشل الديمقراطية ما سيصبح أحد الموضوعات المفضلة للرواية منذ نهاية القرن: تقديم أمراض العقد. في الحقيقة، إن العقد الاجتماعي هو نفسه تخييل نظري استخدمته الديمقراطية كأسطورة مؤسسة. إنه يؤسس المجتمع الديمقراطي، ولكن المجتمع مختلف عن الأسطورة. لا يمكن للعقد أن يسير وأن يتوقف في الوقت نفسه. إن أزمة الديمقراطية، بهذا المعنى، مرتبطة بالديمقراطية نفسها. تصبح الهوية السردية للديمقراطية، فجأة وبسرعة، هوية أزمة. تعطي الديمقراطية لنفسها، عبر هذه السرديات في أزمة، وعبر سرديات الأزمة، تمثيل ضعفها الخاص، هذا إذا لم يكن إفلاسها الخاص. إن ما يسمى «أزمة الرواية» هي، أيضاً، أزمة الديمقراطية الداخلية في الرواية. تؤكِد الرواية، منذ ذلك الحين، على مآزق النموذج التعاقدي

عبر تطوير سلسلة من الفرضيات النقدية. عندما أخضع زولا شخصياته لقيود الجنس والوسط فهو بذلك جعل الحبكة التعاقدية نسبية. انمحت الرواية التعليمية أمام رواية التكيُّف والإرث. لم يعد بإمكان الفرد ـ الشخصية مناقشة دخوله إلى مجتمع الرواية بحرية: أقامت الطبيعة والقصة حبكاتهما مسبقاً. يقول لنا تمهيد (ثروة آل روغون)، والذي هو تمهيد (روغون ـ ماكار[51]) إن الإنسان لا يبدأ شيئاً أبداً، لا سيما قصته الخاصة: «سأسعى للعثور على الخيط الذي يقود، حسابياً، من إنسان إلى آخر ومتابعته، عبر تحليل المسألة المزدوجة للطبائع والأوساط.»[61]

لم تبدأ أي شخصية من شخصيات روغون ماكار قصتها الخاصة ولم تنهها، وقصة روغون ماكار نفسها لم تبدأ مع الرواية الأولى من السلسلة. لقد سبقت بشجرة نسب روغون ماكار التي كتبت بعد فوات الأوان (عام 1878 وعام 1893)، حيث تم نقل بداية القصة خارج السرد. حتى إذا كانت رواية (ثروة آل روغون) تتضمن قصة أديلايد السلف، وقصة «عصابه الأصلي»، فإن قصة الأصل كانت قد بدأت مسبقاً في مكان آخر، خارج حكاية الأصول. لم تغلق الرواية الأخيرة من السلسة قصة روغون ماكار. تظهر شجرة النسب شخصية خارج السلسلة: من سيكون «الطفل المجهول» الذي ولد عام 1874؟

هذا يعني أن زولا يراكب حكاياته. تبدأ كل شخصية قصتها الخاصة وتستمر في قصة عائلتها. وكل شخصية هي في قلب الحكاية التعاقدية المستقلة، وهي، في الوقت نفسه، في قلب الحكاية البيولوجية المحددة مسبقاً، وهي مرتبطة بما قبل النص وبما بعد النص، وبالقصص الأخرى كلها، وبشجرة النسب الخيالية؛ وهي قادمة من قصة أخرى، وهذه الحبكة النسبية التي تتضمن الحبكة التعاقدية هي هنا لأجل التذكير، ضمن صناعة التخييل نفسها، أن البشري يوجد قبل العقد، وأن كل اندماج اجتماعي ليس إرادياً. إن رواية (ثروة آل روغون) هي أول رواية ضمن الحلقة، وتمثِل رواية أصول مهتمة بتأسيس النسب الخيالي لعائلة روغون ماكار، بصورة نهائية، وهي لا تخضع لنموذج الحبكة المزدوجة. كل سيرة ذاتية مرتبطة بشدة بالسيرة الذاتية لأرومة أديلايد فوكو، في حين أن كل شخصية تأخذ المبادرة لقصتها الخاصة، وتمرر عقداً للدخول إلى المجتمع.

وهكذا فإن السيرة الذاتية التجريبية تمثِل أخذاً ورداً مستمرين بين صيغ الدمج الاجتماعي الإرادي، والدمج الاجتماعي الإجباري. سيلفير، مثلاً، عامل بسيط مثل والده مع أساس من الحماس الهستيري الذي ورثه من الجدة. هذا بالنسبة إلى الإرث. يضاف إلى ذلك أن سيلفير الذي ربته جدته، كان وحيداً وسوداوي المزاج، ويصبح عاملاً عصامياً بدأ يحلم بالمساواة بعد تلقيه تعليماً متوسطاً، وقراءاته غير المنظمة، ومعارفه الناقصة (قليلاً من الجبر، وقليلاً من الرسم، وكثيراً من روسو). هذا بالنسبة إلى الوسط. يختبر سيلفر، الذي يمتلك هذه الصفات، نماذج مختلفة من الاندماج في المجتمع. أسفر العقد الاجتماعي ووسطه، في النهاية، عن فشل: «لقد عانى من اشمئزاز والده من الملاهي الليلية وإضاعة الوقت يوم الأحد. كان أصدقاؤه يجرحون حساسيته من خلال حالات الفرح الفجائية»[71]. في المقابل، إن الارتباط بالجمهورية المثالية، والانتساب إلى جماعة جبلية سرية هما فعلان من الاندماج الاجتماعي الإرادي. يعيد سيلفير التفاوض حول عقده مع بيئته. بيئة محصورة ومحددة، هي بيئة العمال الجمهوريين، ومع هذه البيئة يحاكي سيلفير ميثاق الدخول إلى المجتمع.

إن ما هو جديد هنا ليس أن الثروة الوطنية، والعائلة، والوسط يطرحون من أجل إعادة تركيب نماذج للاندماج الاجتماعي، ولكن أن لهذه المفهومات تأثيراً مفسداً لنظام الحبكة التعاقدية. كانت الأوساط، عند بلزاك، مجازاً مرسلاً للجسد الاجتماعي. كل شخصية تتفاوض مع وسط تبني، تتفاوض في الواقع حول دخولها إلى الجماعة. تخلى راستيناك ولوسيان دو روبمبري[81] عن وسطهما الأصلي من أجل الدخول إلى العالم. يبدو أن المسار قد انعكس عند زولا وعند أغلب الطبيعيين. يتم الانطلاق من وسط واسع إلى وسط محدود. إن عدم التكيُف مع وسط، مرادف لمجتمع، يتلاشى أمام تكيف مع وسط فرعي. لم يعد يوجد إلَا مجتمعات جزئية، وعقود فرعية.

إن تنظيم (روغون ماكار) والمدونة الطبيعية عبر تتابع دراسات للأوساط يتطابق مع هذا التخفيف للعقد الاجتماعي المعمَم. إن المستبعدين من هذا الميثاق العام هم دائماً، بهذا العنوان، مشمولون بالميثاق الطبقي. استخدمت نظرية التكيُف من أجل هذا: أي الانتقال من ميثاق إلى ميثاق آخر. وبما أن أوساط الاستقبال هي، عامة «فاسدة»، أي

أنها تعبير عن عدم تكيّف جماعي يتكيف معه علم أمراض الشخصية، فإن القصص الخيالية عن الاندماج الاجتماعي للمدرسة الطبيعية انتهت إلى اختزالها إلى سلسلة من التكيفات التي تفشل، وإلى تراكب لمواثيق منتهية، مع نتيجة نهائية هي التشويش الكامل على نموذج الاندماج الاجتماعي المستخدم في القصة الخيالية. لا يوجد، إذاً، نموذج مشترك، مفترض أو منجز، ضمن المدونة الطبيعية.

إن النشاط النقدي الذي يتناول التخييل الزولي «نسبة إلى زولا» ليس مرتبطاً بلحظة أزمة حادة في الديمقراطية. في المقابل، إن إنتاج أندريه جيد معاصر للشرخ بين الكتاب وبين الجمهورية. كان أندريه جيد مؤلف القطيعة، وقد دفع حتى النهاية فرضية الفردانية الديمقراطية، عبر اختراع قصص خيالية وحدانية لا يتعاقد الفرد فيها إلّا مع نفسه. تعود رواية «أقبية الفاتيكان Les caves du Vatican» إلى عام 1914، وهو عام اندلاع الحرب العالمية الأولى التي يمكن أن تعد ذروة أزمة الديمقراطية، بعد سنوات من الانتقادات التي وجهت إلى النظام البرلماني، والاضطرابات الاجتماعية، وظهور التشدد القومي. خلال حلم اليقظة الخاص بالسكك الحديدية الذي سبق «عمله المجاني» المشهور، خلط الحوار الداخلي لافاكاديو، الذي هو كلام من الذات إلى الذات، استحضار العالم الجديد بالمثلية الجنسية.

«... لم نعد نلتقي في الشوارع إلّا جان فوتر» اسم تحقيري، والأشخاص السيئين.... لنذهب! لنطوِ أمتعتنا؛ حان الوقت! لنهرب إلى عالم جديد؛ لنغادر أوروبا ونترك أثرنا على الأرض! إذا كان لا يزال يوجد في بورنيو، في عمق الغابات، بعض السلف البشري المتأخر هناك فإننا سنذهب لتقدير منابع بشرية محتملة!... كنت أريد رؤية بروتوس ثانية. مما لا شك فيه أنه اتجه نحو أمريكا. يدَعي أنه لم يكن يقدّر إلّا برابرة شيكاغو... هذه الذئاب لا تستهويني كثيراً: أنا لي طبيعة سنورية. لم يظهر كاهن كوفيغلياجو رغبة في إفساد الطفل الذي تحدث معه كثيراً على الرغم من حلمه... لقد جعلت منه، عن طيبة خاطر، صديقي؛ ليس الكاهن طبعاً! ولكن الصغير... يا لعينيه الجميلتين اللتين رفعهما نحوي، اللتين تبحثان أيضاً بقلق عن نظري الذي كان يبحث عن نظره، ولكنني شحت بنظري عنه سريعاً... لم يكن يصغرني بأكثر من خمس سنوات. نعم: أربعة عشر

أو ستة عشر عاماً ليس أكثر. كيف كنت في هذا العمر؟ كنت طفلاً مراهقاً ممتلئاً بالشهوة وأحب أن أصادفه اليوم؛ إنني أعتقد أنني كنت سأعجب نفسي كثيراً...»[91].

إن الذي يعرضه لافكاديو هنا، في الديوك مع الحمار من حواره الداخلي، هو إعادة استخدام منحرف لعقد ديمقراطي لأجل إعادة تأسيس مجتمع على قاعدة عقد مع ذاته. يستعرض المقطعان الأولان بسرعة الأماكن المحتملة لبداية جديدة للاجتماعي. إن لافكاديو الذي تعزى إليه القراءة المتواصلة لروبنسون كروزو هو كائن يبحث عن عقد. إن الاندماج الاجتماعي في أوروبا مطعون فيه في الحال بسبب وضاعة سكانها: «جان فوتر والأشخاص السيئون». ولكن الاندماج الاجتماعي في شيكاغو، قلب «العالم الجديد»، وأرض تثبيت الأسطورة التعاقدية، مطعون فيه هو أيضاً، ونرى جيداً أن الذي يسبب المشكلة هم الآخرون، ولا شيء غير الآخرين، الغيرية: الأمريكيون «ذئاب»، ولافكاديو هو «سنور». يبقى بورنيو وغاباته، عالم ثالث غريب له علاقة مع أماكن أخرى مشابهة، مثل إفريقيا السوداء، وشمال إفريقيا، الحاضرتين دائماً في حياة أندريه جيد وأعماله، والمقدر لهما أن تقوما بالدور نفسه هنا قليلاً أو كثيراً. في الحقيقة، لا نجد في برونيو بشراً، ولا نجد آخرين، ولا نجد إلَا خرافات، مثل «الإنسان الأول»، وهي فرضية حيوانية لجنس وسيط بين القرد والإنسان. إن العقد مع الإنسان الأول من أجل إعادة تأسيس «بشرية محتملة» يطبع حد التخييل الاجتماعي الموضوع ضمن هذه المشهدية الحوارية. لا يوجد مكان للآخر ضمن نظام العقد الفرداني المفرط، الذي هو إحدى النسخ المحتملة للعقد الديمقراطي. لا يوجد مكان إلَا للتبادل الكامل للذات.

وهكذا ينتقل خطاب لافكاديو حرفياً من العالم الجديد إلى مجتمع العقد النرجسي. إن العالم الجديد الذي يجب اكتشافه ليس إلَا هذه الشركة التي لا يخضع فيها كل واحد، وهو يتحد مع الجميع، إلَا لذاته، بسبب أن أكثرية المتعاقدين أصبحت أكثرية ذات أخرى. إن لافكاديو يرى نفسه في طفل كافيغلياجو، وهو موضوع رغبته الخاصة: «سأكون معجباً كثيراً بنفسي».

• اللغة التعاقدية:

في المكان الأخير، تتضمن هذه المحاكاة للعقد عنصراً لغوياً يغذي حبكة لغوية. تختبر الرواية لغة أدبية لا تقوم على قطيعة مع اللغة المشتركة، ولكنها تقوم على هذه اللغة نفسها. إن أعمال المؤرخين والفلاسفة مثل رينيه باليبار[02] Renee Balibar، وجاك رانسيير[12] Jacques Ranciere، ومارك فومارولي[22] Marc Fumaroli، وميخائيل باختين[32] Mikhail Bakhtine، تتفق حول هذه النقطة على الرغم من ندرة الالتقاء بينهم: إن اللغة الأدبية المبتكرة في الرواية بدءاً من القرن الثامن عشر أكملت في اللغة الانتقال من النظام القديم إلى النظام الجديد. تختبر اللغة التخييلية في الروايات عقداً لغوياً جديداً. الرواية، التي هي جنس ديمقراطي، قادرة على إعادة تشكيل الفضاء اللغوي للديمقراطية، لأن المساواة اللغوية الشكلية، تحت عنوان قواعد الأساس والفرنسية للجميع، حاضرة دائماً وممثلة في كتابة الرواية. وبذلك تكون المساواة اللغوية الشكلية أساس الكتابة الروائية، مهما كانت الاعتراضات المقدمة حول هذه النقطة في الممارسة الحقيقية للغة. لا تنفصل فكرة وجود لغة مشتركة للجميع عن الرواية. لم تتوقف اللغة الروائية، مع ذلك، عن إعادة مناقشة لغة المساواة، ونقلت صدوع الديمقراطية اللغوية إلى داخل النص الأدبي. بلغ مثل هذا الهدف أوجه ضمن المدرسة الطبيعية التي، وهي تعطي لنفسها وثيقة مكتوبة قريبة كثيراً من اللغة المشتركة، تستعمل أصنافاً قواعدية في الوقت الذي كان فيها علم النحو يفرض نفسه على المدرسة من أجل تسهيل تعليم اللغة الفرنسية للتواصل العام[42]. أكَد دومينيك مينغينو[52] Dominique Maingueneau أن إحدى سمات الأساليب الطبيعية تكمن تحديداً في العودة المنتظمة إلى إعادة التصنيف القواعدي لبعض التعبيرات. وهكذا فإن الموصوفات، مثل الأسماء المشتقة، تستخدم مع أداة التنكير un، وتنتقل من الصنف القابل للتصنيف إلى الصنف غير القابل للتصنيف: «رعشة ريشات بيضاء»، «لمعان عاج»، «دعسة القطيع» (زولا). يتعلق الأمر هنا بتحويل جمل بسيطة «الريشات البيضاء ترتعش، والقطيع يخبط) إلى تمرينات متفردة، ومؤسسة للكتابة الفنية، وتحديداً، لجمالية مدهشة. تتميز الكتابة الروائية، بوصفها ممارسة أدبية، بهذا الجهد الانتقائي من اللغة المشتركة. هذه المقاومة للمساواة اللغوية،

في قلب ممارسة تبحث عن تقريب اللغة الأدبية من اللغة العامة، تتوافق مع معالجة اللغات غير المتجانسة. إننا نعرف أن أحد اختصاصات بلزاك هو المحاكاة الناجحة للعاميات الاجتماعية. إن عمله برج بابل توجد فيه أصوات متعددة تنسج حواراً غريباً ومخصباً: «نعم يا طفلي، أنا رئيس نيشينغن»[62]؛ «كتاب، سيدي العزيز. إذا كان الجميع يسمعنا فإن الجميع قادر على التسلل تحت الماء»،[72] «بخصوص ممارستي، وعشقي، أريد الحديث عن فكري»،[82] «الميزانية ثقيلة. لا يوجد تسويات ممكنة بين الأحزاب».[92] وكما يمكن أن نلاحظ من خلال هذه الأمثلة فإن مكانة عدم التجانس اللغوي في اللغة الروائية عولجت مبدئياً بوصفها مشكلة جوهرية. والرهان ليس فقط رهان الواقعية اللغوية، ولكنه رهان سياسي أيضاً: تدخلت الرواية في سياسة اللغة. إن استعادة اللغة المشتركة وتحولها وصناعتها من عمل الرواية أيضاً. ولكن السؤال هو معرفة ما هو مناسب لفعله بهذا الجزء غير المتجانس عندما يمثّل الكلام الحي لمجموع المستبعدين، ولغة الناس، التي من المفترض أن تشكّل الأساس اللغوي للديمقراطية. إن الذي يبقى خارج العقد الاجتماعي والتواصلي يقدم الدليل على عدم كمال العقد نفسه. إن اللغات الاجتماعية أو اللهجات العامية، عند أساتذة الواقعية، توضع بين هلالين مزدوجين أو تكتب بحروف مائلة، في حين أن الراوي يعد ضامناً للغة مفهومة للجميع، وسهلة الفهم حتى في كمالها الأدبي.

في المقابل، يجعل الكتاب الطبيعيون الصراع اللغوي مأساوياً. عندما نتفحَص أساليب غونكور Goncourt أو هويسمان Huysmans نجد فيها دائماً عرضاً للمواجهة بين لا قواعديتين: لا قواعدية أدبية للكتابة الفنية، ولا قواعدية غير أدبية لمتحدث شعبي. في «الفتاة إليزا» لإدموند غونكور التي ظهرت عام 1877، كانت أخطاء كتابة الجندي تانشون تشكل نظاماً مع انزياحات عالمة يفرضها الروائي على اللغة.[03] في العصر الذي أصبحت فيه قوانين التعليم السابقة والمستقبلية تدعم فرضية اللغة المشتركة، كانت الكتابة الطبيعية تجعل مشهد خروج مزدوج للغة التعاقدية خيالياً. لقد تم رفض تقاسم اللغة. بين كاتب يسعى إلى الانسحاب من المجتمع اللغوي، وبين متحدث شعبي لم يدخل إليه، في كل حال، هذا التقاسم ليس على جدول الأعمال.

عكس لويس فرديناند سيلين الأدوار بعد ستين سنة. في «سفر إلى آخر الليل» نشاهد صراعاً حقيقياً على السلطة، ومواجهة مؤلمة وحادة بين الممارسات السوقية للغة الوطنية والاستخدام الأدبي. تم تجديد مسرحة الصراع اللغوي بصورة عامة. دخل صوت الأسفل إلى المشهد مع لكنة انتقامية. لغة «السفر إلى آخر الليل» هي لغة صرير ومعاناة. كانت الفرنسية ذات الإلهام الشعبي تواجه في هذا العمل، في حديث الراوي استخدامات أدبية للغة. يتقارب تأثير الشعر والوعظ والكلام المسجوع الحكمي الذي نجده بغزارة في نثر الرحلة... والذي يقوم على البحث الفلسفي والأدبي، مع استحضار لغة فرنسية تجاوزية ودون تعليم. «التفلسف ليس إلَا طريقة أخرى لاستحضار الخوف، ولا يحرّض إلَا الجبناء الدمى»، أو «ينتقل البشر من كوميديا إلى أخرى»، وهذه الجمل تنسجم مع «أبقار دون مسير» و «يجب عدم الاعتقاد أن ما يحبه ليس روبنسون العائد له»[13]. لم ينته التباين قط، وتبدو تمارين اللغة تناقض نفسها أو أنها أصبحت مثار سخرية بصورة متبادلة. إن حقيقة كون لغة السارد مركز الصراع يعيق عملية التفاهم. يظهر صوت الجمهور عدوانيته تجاه كلام الآخرين، ويظهر صدى العدوانية التي تحرّك كلام الآخرين تجاهه.

الأدب بوصفه فضاء سياسياً:

تقدّم الرواية التعاقدية إذاً، من خلال التخييل واللغة، معادلاً للتجربة الديمقراطية. إن إعادة النقاشات ورفض هذا العقد داخل الفضاء الروائي يظهران أزمة الديمقراطية المستمرة. مع ذلك لا يعني هذا الرفض التدمير. ظهر تدمير العلاقة بين الرواية والديمقراطية بعد الحرب العالمية الثانية، ويبدو أن له علاقة بصدمة التجربة الدكتاتورية. في الحقيقة، عممت الحرب العالمية الثانية تجربة عالم دون ضمانة أو عقد في أوربا. انبثقت، على حطام الديمقراطية، أعمال اهتمت بمحاكاة تدمير ضماناتها والتخلي عن عقودها. تشكل بعض النصوص المنتمية إلى الرواية الجديدة، وبعض قصص بيريك بصورة خاصة، جزءاً من هذه الأعمال. إنها تتخلى عن أسس الرواية التعاقدية وتعيد بناءها، بحدة أحياناً وأحياناً أخرى بلطف. لقد تم استبعاد ذكر مجتمع خيالي يمكن للقارئ أن يدخل إليه بصورة نهائية منذ أن تم التخلي عن الحبكة، والشخصية، والإطار

الزماني المكاني وحتى الراوي. تقدم لنا مواجهة الرواية مع النموذج التعاقدي، إذاً، المفاتيح من أجل تجديد القراءة السياسية للأجناس الأدبية. وهكذا سيكون الأدب نفسه فضاء سياسياً وليس فقط شكلاً متأثراً بالسياسة مثلما يريد علم النفس الماركسي، أو فضاءً اجتماعياً مثلما يريد بيير بورديو.[1]

الهوامش والحواشي

1 - نيللي وولف، رواية الديمقراطية، سان- دوني: الصحافة الجامعية في فانسين، 2003.

2 - جان جاك روسو، من العقد الاجتماعي، الأعمال الكاملة، باريس، غاليمار، (مكتبة البلياد)، 1970، المجلد الثالث، ص. 561.

3 - من أجل القارئ الضمني والقارئ المثالي، انظر وولفغانغ إيزر، فعل القراءة، بروكسل، بيير مارداغا، 1985؛ ومن أجل القارئ المتعاون، والقارئ النموذج، انظر أومبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، باريس، غراسييه، 1985.

4 - يحيل التعبير الحكي المتماثل إلى الأداة التصورية التي قدمها جيرار جينيت في كتابه" أشكال ثلاثة"، باريس، سوي، (الشعرية)، 1972، ص. ص. 251 – 259. وهو يحيل إلى طريقة من السرد الذي تروى فيه القصة عبر إحدى الشخصيات، وهذا يتطابق غالباً بالسرد المروي عبر ضمير المتكلم المفرد.

5 - الجلد السحري أو جلد المعزى المدبوغ هي رواية نشرت عام 1831 للروائي والمسرحي الفرنسي أونوريه دو بلزاك. وتدور أحداثها في باريس في أوائل القرن التاسع عشر، وتحكي قصة شاب يجد قطعة سحرية من جلد خشن تلبي له رغباته كلها. ولكن كل ما حقق له الجلد رغبة، فإن الجلد يستهلك جزءاً من طاقته الجسدية. المترجم

6 - أونوريه دو بلزاك، الجلد المسحور، باريس، المكتبة الفرنسية العامة، كتاب الجيب، 1972، ص. 4.

7 - المرجع السابق، ص. 7.

8 - المرجع السابق، ص. 6.

9 - المرجع السابق، ص. 11.

10 - كان لورنس ستيرن (1713 – 1768) روائياً إيرلندياً ورجل دين أنجليكاني. كتب روايات حياة تريسترام شاندي ورؤاه، رجل نبيل ورحلة عاطفية من خلال فرنسا وإيطاليا، ونشر أيضاً عدة خطب ومذكرات، وشارك في السياسة المحلية. المترجم

11 - تستخدم هناه أرندت بخصوص الأطفال، والشباب، والإنسان عند ولادته، تعبيرات" الواصلين الجدد"،" القادمين الجدد"، التي هي أيضاً تعبيرات مستخدمة من أجل وصف الملتحقين الجدد بالميثاق الأمريكي. تقول أيضاً إن البشر، عند ولادتهم، هم" بداية، وقادمون جدد ومجددون..." انظر الفصل المعنون" كشف العميل في الكلام والفعل"، شرط الإنسان الحديث، باريس، كالمان- ليفي، 1983.

12 - سيزار بيروتو رواية لبلزاك كتبها عام 1837، ومهداة إلى لامارتين. وهي تحكي عظمة سيزار بيروتو وانحطاطه. المترجم

13 - رواية لبلزاك بدأت أحداثها في فرنسا عام 1834، تم نشرها في مجلة باريس الأدبية التي ظهرت في المكتبات عام 1835. وتمثل جزءاً من مشاهد الحياة الباريسية في الملهاة الإنسانية. المترجم

14 - إدمون وجول، لغونكور، تمهيد جيرميني لاسيرتو، باريس، دار فلاماريون، 1990.

15 - روغون ماكار عنوان جماعي يضم عشرين رواية كتبها إميل زولا بين عامي 1871 – 1893.

16 - إميل زولا، ثروة روغون، باريس، غاليمار، سلسلة فوليو، 1991.

17 - المرجع السابق، ص. 179.

18 - شخصيتان في" الكوميديا الإنسانية" لبلزاك.

19 - أندريه جيد، أقبية الفاتيكان، في روايات، وسرديات ومسرحيات هزلية. أعمال غنائية، باريس، غاليمار، مكتبة بلياد، 1958، ص. 824.

20 - رينيه باليبار، الفرنسيون الخياليون والفرنسيون الوطنيون، باريس، هاشيت، 1974؛ مؤسسة الفرنسية، باريس، PUF، 1985، و»كتابة المواطنين»، الفكر، عدد 259، 1987.

21 - جاك رانسيير، الكلام الصامت، باريسن هاشيت، 1988.

22 - مارك فومارولي، ثلاث مؤسسات أدبية، باريس، غاليمار، فوليو، 1994.

23 - ميخائيل باختين، مشكلات شعرية دستوفسكي، لوزان، عمر الإنسان، 1970.

24 - رينيه باليبار، الفرنسية التعليمية، في جيرار أنطوان وروبير مارتان، تاريخ اللغة الفرنسية، 1880 1914، باريس، مركز البحوث العلمية، طبعة عام 1999. جيل فيليب، الموضوع والفعل، والإضافة. اللحظة القواعدية للأدب الفرنسي، 1890 – 1940، باريس، غاليمار، 2002.

25 - دومينيك مينغينو، عناصر اللسانيات لأجل النص الأدبي، باريس، دونود، 1993.

26 - أونوري بلزاك، عظمة العاهرات وبؤسهن، باريس، غاليمار، مكتبة بلياد، 1990، المجلد السادس، ص. 575.

27 - الفلاحون، باريس، غاليمار، فوليو، 1975، ص. 63.

28 - أونوري دو بلزاك، قصة مجد سيزار بيروتو وتراجعه، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، 1990ن المجلد السادس، ص. 115.

29 - المرجع السابق، ص. 432.

30 - انظر بهذا الخصوص نيللي وولف، الشفهي والمكتوب في" أصوات الجمهور. القرنان التاسع عشر والعشرون، نصوص جمعتها كورين غرونييه وإلينيور ريفيرزي، ستراسبوغ، مطبعة جامعة ستراسبوغ، 2006.

31 - لويس فيرديناند سيلين" سفر إلى آخر الليل"، باريس، غاليمار، سلسلة فوليو، 2001، ص. ص. 206، 261، 394.

دراسات



إيفان تورغينيف

في الذكرى المئوية الثانية لميلاده

د. ممدوح أبو الوي

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

روائي وشاعر وقاص ولد في 9 تشرين الثاني عام 1818 في قرية سباسكوي محافظة أوريول التي تقع قرب مدينة تولا جنوب موسكو. ولد في أسرة غنية عاشت والدته حياة الذل في مطلع حياتها، إلا أنَّها عندما بلغت الثلاثين من عمرها مات عمها، ولم يكن له وريث غيرها، فورثت أرزاقه الكبيرة، إذ كان من أغنى أغنياء مدينة أوريول، فتزوجت والد إيفان الذي كان أصغر منها بعشر سنوات.

تعلم في بيته على أيدي مدرسين أجانب على عادة إقطاعيي ذلك الوقت، وانتسب إلى جامعة موسكو كلية الآداب عام 1833، وانتقل بعد ذلك إلى جامعة بيتربورغ، وأنهى دراسته الجامعية فيها، وتابع دراسة الفلسفة في جامعة برلين، وأراد أن يصبح مدرساً للفلسفة في الجامعة إلاَّ أنَّ الحكومة ألغت تدريس الفلسفة في الجامعات، لأنَّ المادة كانت تساعد على نمو الحركات الثورية.

عاصر تورغينيف أربعة قياصرة:

القيصر الأول: وهو الكسندر الأول (1777 - 1825)، الذي حكم روسيا ما بين عامي 1801 - 1825.

القيصر الثاني: وهو نيكولاي الأول (1796 - 1855) الذي حكم روسيا ما بين عامي (1825 ـ 1855).

القيصر الثالث: وهو الكسندر الثاني، وهو ابن نيكولاي الأول، سنوات حياة الكسندر الثاني ما بين عامي (1818 - 1881) وحكم روسيا مابين عامي (1855- 1881).

والقيصر الرابع وهو الكسندر الثالث، (1845 -1894) حكم روسيا ما بين (1881 - 1894). عاش تورغينيف 65 عاماً نشر أول عمل أدبيٍّ لـه، وهو ملحمة «باراشا» عام 1834.

• أعماله:

• رواية «رودين» 1855.

رودين اسم بطل الرواية، ولد في أسرة إقطاعية غنية، وتركه والده طفلاً في رعاية والدته. درس رودين في موسكو، كما درس في ألمانيا مدة عامين وكان يقرأ كثيراً، يتعرف رودين إلى سيدة إقطاعية صاحبة ضيعة وصالون أدبي اسمها دارايا لاسونسكايا التي أعجبت به لوسامته ولأنّه يجيد التحدث كما يجيد الإصغاء، فكانت تحبُّ الإصغاء إلى آرائه. كانت أقواله جميلة، أمَّا هو فغير عملي، لا يقوم بعمل ما يجني منه لقمة العيش، ولذلك فهو دائماً يستدين من الناس وأحياناً نجد تناقضاً بين أقواله وأفعاله.

وكان رودين وعمره 35 عاماً يقرأ على نتاليا ابنة السيدة دارايا مؤلفاته، ويعيرها كتباً عن الفلسفة الألمانية والأدب الألمانيّ وأحبَّ رودين نتاليا وأحبَّته وتصارحا في ذلك ولكن والدتها رفضت هذه العلاقة، فاستسلم رودين للقدر، ورأى أن الأفضل أن يترك نتاليا وشأنها، لأنَّه سيد الأقوال وليس سيد الأفعال، أمّا نتاليا فكانت تستطيع أن تضحي في سبيل حبها، عمر نتاليا ثمانية عشر عاماً، وودعها رودين وأراد أن يعمل مدرساً، وألقى مجموعة من المحاضرات الجيدة ولكنَّ زملاءه ضايقوه فاضطر إلى تقديم استقالته.

يقول مثلاً رودين عن حبِّ الذات:

«حبَّ الذات هو انتحار، والرجل المحبّ لذاته يجف كشجرة وحيدة عقيمة، ولكن حبَّ الذات، كسعي نشيط نحو الكمال هو ينبوع كلِّ عظيم... أجل على الإنسان أن يحطم الأنانيّة العنود لشخصيته،....».(1).

ويتجول رودين بالأراضي الروسيّة، وبعد ذلك يظهر في 26 حزيران 1848 بباريس، ويسقط صريعاً في أحداث ذلك اليوم وهو يمسك الراية بيد، والسيف بيد أخرى، وقد أصابته رصاصة قاتلة، أمثال رودين يضحون بأنفسهم في سبيل البشرية، ويهتمون بالأمم الأخرى أكثر من اهتمامهم بشعبهم. ولقد لاحظنا هذه الصفة في شخصية رودين إذ جاء في الرواية على لسان أحد أبطالها: «ومصيبة رودين هي في أنَّه لا يعرف روسيا، وهذه بالضبط مصيبة كبيرة. روسيا تستطيع أن تستغني عن أيّ واحد منا، ولكن لا أحد منا يستطيع أن يستغني عنها،...».(2).

إنَّه إنسان أممي أيّ يهتم بمسائل أمته، ويهتم أيضاً بمسائل الأمم الأخرى، ويرى أنّها مترابطة وتتأثر ببعضها بعضاً.

ولقد طرح تورغينيف في هذه الرواية مجموعة كبيرة من القضايا، تأتي في طليعتها القضايا النفسية، فأمامنا شخص يجيد التحدث والتنظير والتفكير ولا يجيد التطبيق، أي يستطيع أن يحرض الآخرين على القيام بأعمال، يعجز هو نفسه، عن القيام بها. يحبُّ نتاليا وتحبُّه ولكن عندما تقف والدتها بوجه حبها، لا يقاومها، وينصح حبيبته بالرضوخ لإرادة والدتها، وبذلك يكون موقفه سلبياً.

طرح تورغينيف في رواية «رودين» مسألة الإنسان الفائض، أيّ الذي لديه إمكانيات ولكنَّه لا يجد مجالاً لتطبيق هذه الإمكانيات. نجد تناقضاً في شخصية رودين، فهو من ناحية لا يستطيع أن يقاوم إرادة والدة حبيبته، أيّ أنّه يشعر بالضعف تجاهها، ولكنّه من ناحية أخرى يحارب بشجاعة كبيرة على متاريس باريس ويقتل هناك حاملاً الراية والسيف كما أسلفنا.

• رواية «عش النبلاء» 1859.

بطل الرواية هو لافريتسكي عمره 35 عاماً مثقف، بعيد عن مجتمعه الروسيّ. كان متزوجاً من امرأة اسمها فارفارا بافلوفنا، أغرته في الإقامة في فرنسا، وعاشت هناك حياة ماجنة، لدرجة أنَّ الصحافة كتبت عن انحلالها الأخلاقي، وكان معظم عشاقها من الموسيقيين والفنانين، ولذلك تركها زوجها لافريتسكي في باريس وله منها طفلة. وعاد إلى الوطن، وبعد فترة قرأ نبأ وفاة زوجته في إحدى الصحف الباريسية، وأقام علاقة حبٍّ صادقة مع فتاة روسية اسمها ليزا، واتفق معها على الزواج، ولكنّ نبأ وفاة زوجته كان كاذباً، فتعود زوجته من باريس، وبذلك لا يستطيع الزواج من حبيبته ليزا، ويقول لزوجته فارفارا بعد عودتها من باريس» اسمعي، يا محترمة... أنا لا أصدق ندمك وحتى إذا كان صادقاً يستحيل علي أن أعاشرك وأعيش معك»(3).
ولكنَّه لا يطردها، ويقترح عليها الإقامة في أحد بيوته وهو سيدفع لها النفقة، أمّا ليزا فلقد التجأت إلى أحد الأديرة لتمضي سنوات حياتها هناك. وعادت فارفارا إلى باريس إلى حياتها الماجنة السابقة، وبقي لافريتسكي وحيداً.

• رواية «في العشية» 1860:

يصور تورغينيف في هذه الرواية شخصية الثائر البلغاريّ إينساروف عمره 26 عاماً الذي يسعى لتحرير بلغاريا وطنه من الاحتلال العثمانيّ، وتؤيده فتاة روسيّة اسمها يلينا ستاخوفا عمرها، 20 عاماً. وتتزوج منه سراً من دون أن يعلم أهلها وتعلمهم بزواجها بعد مرور أسبوعين على الزواج وتنوي الرحيل معه إلى بلغاريا، ويموت إينساروف في أثناء سفره، ولكنّها هي تتابع طريقه النضالي.

- **رواية «الآباء والبنون» (2681):**

يهدي الروائي تورغينيف روايته للناقد بيلينسكي (1811 -1848)، وهو ناقد تقدّمي. صدرت هذه الرواية بعد إصدار قانون إلغاء الرق في روسيا بعام واحد، الذي صدر عام 1861، وهو يعطي بعض الحريات للفلاحين.

علاقة الآباء بالأبناء، والأبناء بالآباء قديمة جداً، قدم قيام الأسرة، ولقد أوصت الديانات السماوية باحترام الوالدين فكانت إحدى الوصايا العشر «إكرام الوالدين» وقال تعالى: «قضى ربُّك ألاَّ تعبدوا إلَّا إيَّاه وبالوالدين إحساناً» (سورة الإسراء, الآية23)، وهناك واجبات وحقوق للأبناء، وكذلك للآباء. فكما أنَّ على الأبناء، واجبات، فلهم أيضاً حقوق. وعلى أيِّ حال لا يحق للابن أن يقاضي والده. فالابن هو أب في المستقبل وقد يصبح جداً، ومن يدري! فعليه أن يقوم بواجباته تجاه والديه لكي يقوم أبناؤه في المستقبل بواجباتهم تجاهه. ولكن الرواية التي نحن بصددها، تتناول موضوع الآباء والأبناء، من زوايا أخرى، غير الزاوية التي ذكرتها، فهي تتناول الصراع الفكري، بين الجيلين. لدى الآباء الخبرة ولدى الأبناء الحماسة، وكل منهما يكمل الآخر، لدى الآباء الحكمة، ولدى الأبناء الشجاعة، الآباء يمثلون الجيل المحافظ، أمَّا الأبناء فهم أكثر تقدميةً من آبائهم. ويقوم صراع بين جيلين، وبالتالي بين فكرتين، بين حاضر أكثره من الماضي الذي ذهب، وبين حاضر يتطلع إلى المستقبل وأكثره من المستقبل الذي لم يأتِ بعد.

ـ شخصيات الرواية:

نيكولاي كيرسانوف، وأخوه بافل كيرسانوف، يملك نيكولاي كيرسانوف ضيعة كبيرةً، يعيش فيها مئتا فلاح، هي ضيعة مارينو، وسماها وفاءً لزوجته المتوفاة ماريا. نيكولاي كيرسانوف ابن أحد الجنرالات الذين حاربوا ضد نابليون بونابرت عام 1812 والذي أراد أن يصبح ابنه ضابطاً، ولكنه لم يصبح ,إذ كسرت ساقه وأصبح غير لائق للخدمة العسكرية. ودرس في الجامعة وتخرج فيها. وتزوج وأنجب ابنه أركادي. ولكن زوجته توفيت. أمّا بافل كيرسانوف فهو ضابط متقاعد، أنيق وقع في حب إحدى الأميرات،

ووقعت في حبه فترةً، ولكنها ملّته فأخذ يتابع أخبارها، فلما عرف أنها سافرت إلى خارج روسيا، سافر هو أيضاً، ولكنها سئمته. وعاد إلى روسيا لأن الأميرة لم تبادله الحبَّ، وفيما بعد عرف بوفاتها، وعاش وحيداً حياة يأسٍ.

جاء أركادي بن نيكولاي إلى القرية ومعه صديقه يفغيني بازاروف. الذي كان والده يعمل طبيباً وجده فلاحاً، يحرث الأرض. ويصطدم بازاروف بأرستقراطية بافل كيرسانوف، فكلٌّ منهما ينتمي إلى طبقة اجتماعية، هي نقيض الأخرى. ونجد اختلافاً جذرياً بين نظرتي يفغيني بازاروف وبافل كيرسانوف للحياة وللفن. لا يؤمن بازاروف بالحبِّ الرومانسيّ، ويلوم كيرسانوف لأنَّه أضاع حياته من أجل حبّ امرأة. وهو لا يعترف إلا بالحقائق العلميّة والتجربة.

وينقد بازاروف الطبقة الارستقراطية لأنها طبقة طفيلية، تملك ولا تعمل. ويؤمن بالثورة على الماضي البالي. وبضرورة استخدام العنف إن اقتضت الضرورة، ويرى أنّ الجيل القديم، جيل الآباء قد غنى مواله، وعليه أن يفسح المجال للجيل الجديد جيل الشباب أن يغني مواله، وكان بازاروف ينتقد الطبقة الأرستقراطية وفي الوقت ذاته ينتقد الشعب الكادح، لأنَّ الشعب الكادح يؤمن بالخرافات، ويتعاطى بكثرة شرب الخمرةِ.

ينتقل يفغيني بازاروف إلى المدينة, ويتعرف إلى أرملة غنية، ورثت عن زوجها أملاكاً كثيرة، هي آنا أدوينتسوفا، وهذه بالأصل فتاة فقيرة لم يترك لها والدها شيئاً، لأنه بدد ثروته بالقمار، ويقع بحبِّ هذه الأرملة. ولكنه لم يتزوجها، ويقول لها: «فاعلمي إذن أني أحبك بغباء وجنون... هذا ما فعلته بي».(4).

وينتقل بعد ذلك إلى قرية والده، الطبيب المتقاعد الذي كان يخدم طبيباً للجيش، ولكن أفكاره كانت تختلف عن أفكار والديه، يعود إلى قرية مارينو حيث يتبارز مع بافل كيرسانوف والأخير هو الذي طلب ذلك، ووقع نفسه جريحاً، ويغادر بازاروف القرية. بازاروف نهلستي «وهو الإنسان الذي لا يطأطئ رأسه أمام شخصية مرموقة، ولا يقبل أيّ مبدأ من دون تمحيص مهما كان الاحترام، الذي يحظى به ذلك المبدأ»(5).

بازاروف مختص بالعلوم الطبيعيِّة، ويقوم بتشريح الظواهر الاجتماعية والطبيعية، ويتسمم بازاروف في أثناء تشريحه لإحدى الجثث ويموت مسموماً.

إنَّ الرواية تصور صراع الأجيال، تصور صراعاً بين الآباء والأبناء، ولكنها في الوقت ذاته تصور الصراع بين طبقتين بين طبقة الأغنياء وبين طبقة متوسطة الحال، ولكن لمن النصر ولمن المستقبل؟ يبدو أنَّ المستقبل ليس لهذا الفريق وليس للفريق الآخر، لأنَّ فريق الآباء يشكو من التحجر، أما فريق الأبناء فيشكو من الفراغ الفكريِّ، ومن التطرف، إنّ بازاروف يريد أن يلغي القديم دون أن يجد بديلاً مناسباً له، والصراع بين القديم والجديد هو صراع أبدي وقائم منذ القدم وسيبقى قائماً إلى الأبد.

- **موقف الروائيّ تورغينيف:**

كان موقف الروائيِّ أقرب إلى موقف الأبناء فكان يميل إلى الاتجاه الغربي، ومعادياً للتعصب القومي. قام في روسيا، في القرن التاسع عشر صراع بين أنصار العودة إلى التراث القديم وبين أنصار التوجه نحو العلوم الإنسانية الغربية، وقاد تورغينيف الفريق الثاني، واتهمه دوستويفسكي (1821- 1881) بالانتهازية فرسم لـه صورة كاريكاتورية في رواية «الشياطين» (1872) فكان هناك كاتب لـه علاقة بالثوار، فقط من أجل أن يعرف متى ستنشب الثورة لكي يبيع أملاكه، ويهرب خارج البلاد قبل نشوبها، وعرف الجميع أنَّ المقصود بهذه الشخصية هو تورغينيف نفسه.

كما التقى تورغينيف ودوستويفسكي عام 1880 في أثناء الاحتفال بإزاحة الستار عن تمثال الشاعر بوشكين عام 1880 بموسكو وكان دوستويفسكي يمثل الاتجاه القوميَّ الروسيَّ في حين كان تورغينيف على العكس يمثل الاتجاه الغربي، وألقى كلٌّ منهما كلمته ووقف الجمهور إلى جانب دوستويفسكي الذي سيطر على قلوب الجمهور وعقولهم، وكان كلّ واحد منهما يحاول أن يجعل من بوشكين معبراً عن أفكار فريقه.

وعلى الرغم من أنَّه أقرب إلى الاتجاه الغربيِّ، إلا أنَّه لم يكن مع هذا الاتجاه كلياً، ولذلك جاءت الصورة التي رسمها لبارزاروف سلبية في بعض جوانبها، فهو لا يحترم بوشكين ولا يقدر فن الرسام الإيطالي روفائيل.وأصدر تورغينيف رواية بعنوان «الدخان» عام 1867

1. أقام تورغينيف في فرنسا برفقة حبيبته الفنانة الفرنسيِّة بولينا فياردو، لم يتزوج، ولم ينجب أطفالاً، ولكن كانت هذه الإنسانة صديقته في فرنسا، وكانت له صديقة

روسية، وكان يتردد إلى روسيا، إذ كان إقطاعياً، وزار روسيا آخر مرة عام 1881 وبعد عامين توفي في فرنسا في الثالث من أيلول عام 1883 ونقل جثمانه إلى بطرسبورج في التاسع من تشرين الأول عام 1883 ودفن إلى جانب صديقه الناقد بيلينسكي 1811 - 1848.

2. اهتم تورغينيف بتصوير الطبيعة، فكان أبطاله يلتقون في الحدائق والغابات، وكتب رواياته بلغة روسية جميلة، اهتم بموضوع الحبّ، ورأى فيه ساحة لتجربة شخصيات أبطاله، فهنا يتضح مدى صدقهم.

3. تورغينيف ناقد بالإضافة إلى كونه شاعراً وقاصاً وروائياً فلقد كتب بحثاً هاماً قارن فيه بين شخصيتي هاملت بطل مأساة «هاملت» 1601 لشكسبير 1564 ـ 1616 شخصية دون كيشوت بطل رواية « دون كيشوت» للروائي الإسباني سيرفانتس، وفضّل الثانية على الأولى لأنَّها تعيش للآخرين في حين تعيش الأولى لنفسها فقط. ورأى أنَّ الثانية غيرية والأولى أنانية.

4. ورأى أنَّ في كلِّ نفس بشرية بعض صفات هاملت وبعض صفات دون كيشوت، فكل إنسان يحبُّ نفسه ويحبُّ الآخرين، ويجب إقامة التوازن بين هاتين العاطفتين، وإلا فسيحدث خلل في شخصية الفرد، وهذا الخلل قد يؤدي إلى الأنانيّة أو العكس. وكتب إيفان تورغينيف مجموعةً من المسرحيات.

المصادر والحواشي:

1ـ إيفان تورغينيف، المؤلفات المختارة في خمسة مجلدات باللغة العربِيِّة، المجلد الثاني، موسكو، دار رادوغا،1958، ص50،رواية»رودين»ترجمة:غائب طعمة فرمان.

2 ـ المصدر السابق، ص 144، المجلد الثاني.

3 ـ إيفان تورغينيف، رواية عش النبلاء، المصدر السابق، ص308، المجلد الثاني.

4 ـ إيفان تورغينيف، رواية الآباء والبنون، المصدر السابق، المجلد الثالث، موسكو، دار رادوغا، ترجمة: خيري الضامن، ص 216.

5 ـ المصدر السابق، ص 307.



دراسات

جان بول سارتر والمسرح الوجودي

د. يحيى سليم البشتاوي

باحث وناقد وأستاذ جامعي من الأردن

مع نهاية الحرب العالمية الثانية استيقظ المثقفون والأدباء في أوروبا على واقع جديد فرضته الحرب التي كان من نتائجها شيوع القتل والدمار وكبت الحريات العامة للإنسان الأوروبي لا سيما الإنسان الفرنسي.

وفي ظل عملية البحث عن الحرية جاء الأدب الوجودي ليشكل قوة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشكلات الوجودية بوصفها مشكلات إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة وحالات الاغتراب، حيث ركزت التجربة الوجودية اهتمامها المباشر على الإنسان بوجوده البشري، وتجربته الحية بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان العالم عن طريقها، وبوصفها تعد ثورة حقيقية على نظرية المعرفة.

وفي ضوء ذلك ظهر عدد من الأدباء الذين تبنوا مناقشة القضايا الوجودية الإنسانية في كتاباتهم، وكان من بين هؤلاء : جان بول سار تر، ألبير كامو، سيمون دي بوفوار، وجبرييل مارسل.

وقد لجأ الوجوديون في مؤلفاتهم التي قدموها إلى إعطاء أبطالهم صوراً مختلفة متناقضة، ليفهمونا أن البشر ليسوا نسخة واحدة، كما كان يظن العقليون، وأن الفرد إنسان ألقي به في الكون، وترك وحده مع الطوفان، فالتجربة الوجودية وسيلة مباشرة للالتحام بالحياة في مواقف خاصة، يشعر فيها الفرد بمعاناته الذاتية لتجربة خاصة تظهر له من خلال حريته المقيدة، وفردانيته المهمومة(1).

دستويفسكي مبشراً بالوجودية

وعند استعراض الأدب العالمي منذ بداياته الأولى نجد أن أركان الفلسفة الوجودية قد تجسدت فيه على مر العصور، فقد عاش كثير من الأدباء أفكار الوجودية وعبروا عنها في ضوء الأزمات الإنسانية الكبرى، ويمكن وصف (دستويفسكي) بأنه من الأدباء المبشرين بالوجودية حيث عالج موضوعات ارتبطت بالحياة الروحية للإنسان مركزاً في أعماله على عرض القضايا النفسية والخلقية والسياسية التي ترتبط بالواقع الإنساني، وأكد حالة البحث عن الحرية المطلقة التي تشكل المعنى العميق للوجود، (والحق أن الحرية عند دستويفسكي بوصفها تلك القدرة على أن يملك الإنسان زمام نفسه ووجوده وبوصفها آية من آيات الله في الإنسان، تمثل في الوقت نفسه عنده الأساس في كل الانحرافات التي يستجيب فيها الإنسان لنداء الشيطان. وبوسعنا أن نتتبع من خلال روايات دستويفسكي ذلك الطريق الشيطاني الذي يمثل عثرات الحرية عندما تنتهي بعزل الإنسان وسقوطه في عالم الجريمة والجنون، وعندما يبدو أمام الإنسان أنه لا تمام لحريته ولا منقذ له منها إلا بالالتجاء إلى الله. فالحرية أولاً، ومنها إلى الشر، ومنه إلى التكفير(2).

إن (دستويفسكي) يؤسس نقده السياسي والاجتماعي انطلاقاً من تصوره الديني، فكل نظام اجتماعي لا يقوم على التصور المسيحي للإنسان وعلى ألوهية جزء منه، لا بد أن يكون نظاماً قائماً على العنف والعبودية ويستحوذ في حقيقته على حرية الإنسان، لذلك فهو يبني نتاجاته الأدبية انطلاقاً من عذاب الإنسان ومعاناته في الوجود.

إن كل فكرة عند (دستويفسكي) ترتبط بمصائر الإنسان والعالم والرب، والأفكار هي التي تقوم بتحديد هذه المصائر، ولأن هذه الأفكار وجودية (أنطولوجية) من حيث

أنها تحتوي على جوهر الوجود نفسه، فإنها تكمن فيها تلك الطاقة المدمرة الشبيهة بالديناميت، وبين لنا (دستويفسكي) أن انفجارها ينشر الدمار فيما حولها، ولكنها تملك أيضاً الطاقة التي تستطيع أن تبعث بها الحياة(3).

لقد نجح (دستويفسكي) في تصوير الجوانب التراجيدية من حياة الإنسان، وظهر تعاطفه مع المساكين ومع من يعيشون حياة الذل والمهانة من أبطاله، فاضحاً سلبيات النزعة الإنسانية التي عجزت عن العثور على حل لمأساة المصير الإنساني، والتي تتمظهر في حركية الإنسان العاطفية الجامحة التي يخفيها في الأغوار العميقة من وجوده، (وكان فن دستويفسكي العظيم هو التعبير عن هذه الحركات المستترة التي تثير التربة التحتية للطبيعة الإنسانية، وكان دستويفسكي معنياً بتلك الدفعة الديناميكية التي تعطل باستمرار الأشياء الكائنة جميعاً، فلا جدوى من الالتفات إلى النظام المستقر الذي يكرسه الماضي، كما يفعل تولستوي، وإنما ينبغي التطلع إلى المستقبل المجهول وحده. وهنا نرى كم كان مثل هذا الفن تنبئياً، إنه يميط اللثام عن سر الإنسان. ولهذا السبب فإنه يدرسه لا في وسطه الثابت المستقر، (...) وإنما يدرسه في اللاشعور، في الجنون، في الجريمة)(4) لذلك فهو يركز على البعد النفسي في بنائه لشخصيات أبطاله في محاولة لتصوير وعيهم الباطني والوقوف على صنوف العذاب والندم والتمزق الروحي التي تنتاب أفراد المجتمع الإنساني.

إن مصير الإنسان عند (دستويفسكي) يتحدد من خلال حريته، فإذا كان بعض أبطاله يكرس سلوكه وحياته في هذا الوجود من منطلق ديني مسيحي، فإن بعضهم الآخر يتمرد على القوانين كافة ويعلنون ثورتهم على الله نفسه، وهؤلاء قد حذر (دستويفسكي) من توجهاتهم، فهو ينظر إلى أن الحرية تتصل بالعدالة الإنسانية والعدالة الإلهية في وقت واحد معاً، وهي توضع في مركز تصور العالم نفسه.

(جان بول سارتر)

ويقف (جان بول سارتر) في مقدمة رواد الأدب الوجودي، وقد بدأ حياته الفكرية يسارياً، لكن آراءه المناهضة للبرجوازية في بداية حياته كانت أخلاقية أكثر منها سياسية، وقد تأثر بظاهراتية (أدموند هوسرل) ووجودية (مارتن هيدجر) بشكل مباشر لاسيما حينما درس الفلسفة الألمانية المعاصرة، حيث ترسخت أفكاره حول الأنطولوجيا الظاهراتيه في كتابه (الوجود والعدم) 1943م، ولما كان (سارتر) وجودياً، فقد وجه اهتمامه نحو أشكال أخرى من الكتابة كان أولها الرواية، وقد ذهبت (سيمون دي بوفوار)(5) في مقالها (الأدب والميتافيزيقيا) إلى القول: (إن الفيلسوف الذي يعترف بالذاتية والزمانية يصبح فناناً أدبياً، بصرف النظر عن ارتباطه بأفلاطون وهيجل وكيركيجارد. وتضيف قائلة: إن الرواية الوجودية لها جاذبية خاصة نظراً لأن «الرواية وحدها تسمح للكاتب أن يثير التدفق الأصيل للوجود»، ولهذا لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة أن يعرف سارتر أول ما يعرف بوصفه روائياً، رغم أن هناك ما يدعو إلى شيء من الدهشة في أنه تخلى عن فن الكتابة الروائية كما فعل وهو في الرابعة والأربعين)(6).

وكان (سارتر) قد بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص القصيرة، وقد تمكن قبل الحرب العالمية الثانية من كتابة روايته الأولى التي جاءت تحت عنوان (الغثيان) عام 1938م، وقد انتقل فيها (سارتر) من فكرة عرضية الوجود التي ظهرت في صباه إلى القناعة بتفاهة الوجود الإنساني بأسره، وهذه الرواية تعد أشد أعماله الروائية إحكاماً من الناحية الفلسفية حيث تضمنت كل فلسفة (سارتر) ما عدا فلسفته السياسية، وقد (عالجت مشكلة الحرية ومشكلة سوء الطوية، كما عالجت الشخصية البرجوازية، وفينومينولوجيه الإدراك، وطبيعة الفكر، بالإضافة إلى معالجتها لمشكلة الذاكرة ومشكلة الفن. إن هذه النماذج قد برزت نتيجة لاكتشاف ما، واهتمام ميتافيزيقي من قبل بطل الرواية (روكانتان). ولقد وضع هذا الاكتشاف في قالب فلسفي، كما أن هذا الاكتشاف قد أوضح بأن العالم مصادفة في حد ذاته. وعلى ذلك فنحن قد ارتبطنا به ارتباطاً غير طبيعي)(7).

لقد ركز (سارتر) قبل الحرب العالمية الثانية على كتابة الرواية والقصة القصيرة، ولم تقتصر جهوده على كتابة فن القصة بل تحول عنه تحولاً نهائياً نحو كتابة النصوص المسرحية والدراسات الفلسفية والأدبية، وتعد روايته الرباعية (دروب الحرية) 1949م من أواخر ما كتب من روايات، إذ لم يتم (سارتر) كتابتها حيث جاء جزؤها الرابع ناقصاً، وقد هاجم من خلالها العقلية البرجوازية التي لعبت دوراً كبيراً في هزيمة فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث أسقط أقنعتها المزيفة، مبيناً في الوقت نفسه أنانية أصحابها وحالة الانحدار التي وصلوا إليها، منطلقاً من أن فرصة العالم في الحرية والنجاة محصورة في الأدب الذي يلعب دوراً كبير في توجيه التاريخ وتغييره.

في صيف عام 1940م أسر (سارتر) من قبل الجيش الألماني الذي احتل فرنسا، حيث وضع في معتقل (تراف) الذي صار يعمل فيه كاتباً ومخرجاً وممثلاً مسرحياً، مع جماعة من الفنانين المعتقلين، وقد كانت ولادة مسرحيته الأولى (باريونا أو ابن الرعد).

كتب (سارتر) في رسالة إلى (سيمون دي بوفوار): إن المسرحية تمثل بالأقنعة، وأن الموضوع الذي تعالجه يجب أن يهم الجمهور، وتدور هذه المسرحية في أيام الرومان، ولكن النزاع الذي تعالجه كان مناسباً لظرف عرضها، فإذا كان الأمر يتعلق بصراع اليهود ضد الرومان، فإن الموضوع الذي كان (سارتر) يلمح إليه هو واقع فرنسا تحت الاحتلال الألماني(8).

وسارتر في هذه المسرحية كعادته يعتمد الأسطورة، فمثلما استند على الأسطورة اليونانية في كتابته لبعض مسرحياته اللاحقة كمسرحية (الذباب) 1943م، كان توجهه من قبل واضحاً نحو الأسطورة المسيحية وذلك عندما كتب مسرحية (باريونا)، وهو بعودته إلى الأسطورة إنما يهدف الي نزع الأوهام الأرسطية عن المشاهد مثلما كان يفعل (برتولد بريخت)، وبذلك فهو يعطي الأسطورة وظيفة سلبية، لكن وظيفتها الإيجابية تكمن في قيامها بإظهار حقيقة الإنسان بوصفه حرية في موقف يمكن من خلاله للمشاهد المشاركة في اختيار هذه الحرية وذلك من خلال تفهمه وإحساسه بالأسطورة التي تصاغ درامياً وتقدم على المسرح.

إن رؤية (سارتر) في مسرحية (باريونا) لم تكن نابعة من إيمانه الديني فهو من

دعاة الوجودية الملحدة كما نعرف، وإنما كانت نابعة من موقف كاتب يعالج أسطورة، فالمسرحية تتناول أسطورة ولادة السيد المسيح عليه السلام، حيث يؤسس المؤلف من خلالها لأسطورة ثانية تعرض صورة البطل (باريونا)، ذلك الإنسان الأسطوري الذي يواجه الإله.

ويبدو من الأسطورة الأولى الموضوع الظاهر، ومن الثانية البطل الذي يمثله (باريونا) نفسه، ولكن لم تحمل الأسطورة الثانية إلى أقصاها، لأنه لو تم ذلك لكانت الأسطورة الأولى قد انتفت تماماً، لأن الإنسان الموضوع في مواجهة الإله، يؤكد موت هذا الأخير، بينما المسيح هو تجسيد له، غير أن ذلك ليس إلا ظاهرياً، فاستتباع (باريونا) للمسيح كان تكتيكياً ليسمح للإنسان بأن يبلغ هدفه، وهو هنا مقاومة الرومان وتأكيد حرية الإنسان وإرادته(9) فالمغزى السياسي للمسرحية يشكل دعوة واستنهاضاً للإنسان الفرنسي، وذلك لمواجهة الاحتلال النازي لفرنسا ومحاولة تحرير الوطن والمواطن من قيوده وقوانينه التعسفية.

وخلال عام من اعتقاله تمكن (سارتر) من تقديم مسرحية (باريونا) حيث مثل دور (بالتازار)، ثم أخذ يفكر في كيفية الخروج من المعتقل، حيث تمكن من إقناع الطبيب الألماني المشرف على مركز الفحص الطبي بأن عينه مصابه وأنه يعاني من الاضطرابات، لذلك فقد تم إطلاق سراحه، وحينما عاد إلى باريس بدأ بالإعداد مع أصدقائه لمقاومة المحتل، حيث كوَّن له أصدقاء حميمين في عالم المسرح، وفي عام 1943م تزامنت ولادة كتابه (الوجود والعدم) مع ولادة مسرحيته (الذباب) التي عرضت على (مسرح المدينة) من إخراج (شارل دولان).

وقد تحير بعض الناس حينما سمح النازيون بتقديمها في باريس المحتلة، إذ جاء اختراع (سارتر) لطقوس الإثم القومي في آرجوس هجوما على النفسية الرسمية لفرنسا (فيشي)، وقد تبين الألمان ذلك بعد عرضها مرات عدة وأوقف العرض، لكن العقل الألماني قد غير رأيه حول بعض صفات المسرحية لأسباب ميتافيزيقية أكثر منها سياسية، وذلك حينما رأوا في (سارتر) أنه شارح لمدرسة فلسفية ألمانية، مما جعلهم يطمئنون لكاتب ينحي المذهب العقلي الفرنسي لصالح الفينومينولوجيا الألمانية

والوجودية، إضافة إلى انتقاداته للبرجوازية الفرنسية في أعماله، والتي يمكن قراءتها بأنها هجوم على فرنسا(10).

تعد مسرحية (الذباب) معالجة ناجحة للأسطورة اليونانية القديمة، وإذا كان (جان جيرودو(11) في مسرحية (إلكترا) 1937م قد عكس مدى الخطر الناجم عن المشاعر الطيبة الجميلة بإظهاره (إلكترا) وهي تحدث الكوارث في ظل بحثها عن الفضيلة وحرصها على تحقيق الطهارة والنقاء، فإن (سارتر) قد عبر من خلال مسرحيته عن فلسفته المرتبطة بالعمل الحر الملتزم الذي يكمن هدفه في تحرير الإنسان من فساد هذا العالم وانحلاله ومعتقداته الوهمية التي تقيد حرية البشر وتوجهاتهم، (وقد اختلف تناول سارتر لهذه الأسطورة عن غيره في اعتماده على مسرح المواقف أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المأزق (...)، على أن مثل هذا النوع من المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصاً متميزة بألوان نفسية محددة. ففي المسرحية آدميون واقعيون لهم مشكلاتهم، وعندهم إمكاناتهم، كما أن لهم التفاتاتهم الذهنية، وملامحهم النفسية)(12) فمسرح المواقف له أصوله وقوانينه وهو لا يلغي حالة الصراع الفكري بين الشخصيات، فالكاتب فيه يظهر الإنسان بسلوكه وأفكاره وهو يقف موقفاً محدداً من المخلوقات والأشياء التي تحيط به والتي قد تعيق حريته وحركته في الوجود، حيث يحاول أن يتجاوز تلك العوائق بحثاً عن وسائل التغيير والإصلاح في المجتمع، وذلك للوصول إلى نطاق متقدم من الحرية الإنسانية.

تعرض الأسطورة اليونانية القديمة لشخصية البطل والقائد (آجاممنون) حاكم آرجوس، الذي يقود حملة يونانية لإخضاع طروادة، وأثناء مسيره في حملته ترسل الآلهة رياحاً هوجاء فتعيق سير أسطوله، واسترضاء للآلهة يقوم (آجاممنون) بتقديم ابنته (أفيجيني) قرباناً لها مما يثير سخط زوجته (كليتمنسترا) التي تخطط لقتله بالتآمر مع عشيقها (إيجست)، حيث يقتلانه بعد عودته من حملته منتصراً، ونتيجة لذلك تقرر ابنة آجا ممنون (إلكترا) وابنه (أورست) الانتقام لأبيهما، حيث يتمكن الابن من قتل الأم وعشيقها معاً.

لقد حافظ (سارتر) على هذه الأسطورة التي اعتمدها في كتابة مسرحيته، وقد استبقاها واستبقى شخوصها القديمة، لكنه منح البطولة لشخصية (أورست) الذي جعل له الخلاص القائم على الحرية والالتزام، وهذا الموقف تناقض مع موقف (إلكترا) مما عزّز حالة الصراع الفكري بين الشخصيتين.

تبدأ الأحداث في المسرحية منذ رجوع (أورست) إلى (آرجوس) وبصحبته المربي، وذلك بعد موت أبيه بخمسة عشر عاماً، حيث يجد المدينة التي كان والده (آجاممنون) ملكاً عليها، والتي تركها وعمره ثلاث سنوات، وقد غزاها الذباب، بينما سكانها يغرقون في الذنوب وذلك لصمتهم المريب إزاء جريمة اغتيال ملكهم (آجاممنون)، بينما حاكمهم (إيجست) الذي يوصف بالفسق، والذي قتل (آجاممنون) بالتآمر مع (كليتمنسترا)، يعلم بالذنب الذي اقترفه سكان المدينة:

(جوبيتر: (...) أما أهل آرغوس فإنهم في اليوم التالي، حينما سمعوا ملكهم يزمجر ألماً في القصر، لم يقولوا شيئاً كذلك بل أسبلوا جفونهم على عيونهم المفتولة بالشهوة، وكانت المدينة كلها كأنها امرأة في الشبق.

أورست: وهكذا فالقاتل يحكم. وقد تمتع بالسعادة خمسة عشر عاماً. كنت أعتقد أن الآلهة عادلة.

جوبيتر: رويدك! لا تعجل بإدانة الآلهة. أمن الواجب دائما إنزال العقاب؟ ألم يكن من الأفضل تحويل هذا الصخب لصالح النظام الأخلاقي؟

أورست: وهل هذا ما فعلت الآلهة؟

جوبيتر: إنها أرسلت الذباب)(13).

وحتى لا ينسى أهل آرجوس صراخ ملكهم (آجا ممنون) وهو يحتضر، فقد اختاروا بقاراً قوي الصوت ليزمجر في قاعة القصر الكبرى لدى كل ذكرى، أما (أورست) الذي حضر إلى (آرجوس) بعد أن قضى طفولته عند بعض وجهاء أثينا، يرى أن من واجبه أن يفعل أي شيء من شأنه أن يقوي علاقته بالمدينة، بينما (إلكترا) تعمل خادمة للملك والملكة اللذين قتلا والدها، ولا تتوانى عن إعلان تمردها عليهما وموقفها السلبي منهما رغم ما يمارسانه عليها من ذل ومهانة، ويبقى شغف الانتظار لأخيها يطاردها

حتى يعرفها بنفسه على درجات المعبد، فيتحقق حلمها الذي انتظرته طويلا بوصف (أورست) هو الذي سيقوم بالانتقام، لكنه يخذلها في البداية بعرضه عليها الهروب من (آرجوس) فترفض ذلك وتطلب منه مغادرة المدينة وعدم البقاء فيها لأنها قد رأت فيه أنه فتى ضعيف لا يقوى على الانتقام أو حتى حماية نفسه، ويقرر في النهاية أنه لن يبرح هذا المكان لأنه يريد أن يكون رجلاً ينتسب إلى وطن وإلى أسرة، يقول (أورست) مخاطباً (إلكترا): (أريد أن أكون رجلاً ينتسب إلى بلد ما، رجلاً بين الرجال. تصوري. أن العبد حين يمر متعباً، مكشراً تحت حمله الثقيل، جارّاً ساقيه وناظراً إلى قدميه، إلى قدميه فقط، لكي يتحاشى السقوط، يكون في مدينته، كالورقة بين لفيف الأوراق، كالشجرة في الغابة، آرجوس من حوله بكل ثقلها وحرارتها، بكل امتلائها بذاتها، أريد أن أكون هذا العبد، يا إلكترا، أريد أن ألف المدينة حولي، وأن ألتف بها كالغطاء. لن أبرحها)(14)، فنتيجة للتشرد الذي عاشه (أورست)، اهتدى تدريجياً إلى حقائق ترتبط بالحياة والوجود، وقد شكلت العزلة التي عاشها ظاهرة منفردة في هذه المسرحية إذ عبرت عن وحدة الإنسان في هذا العالم، ونتيجة لتلك العزلة انسلخ (أورست) من طابعه الإنساني، مما عزز شعوره القاتل بفقدان عنصر الانتماء إلى هذا الوجود، لذلك فقد تشبث بالبقاء في (آرجوس) رغم تحذيرات (إلكترا)، لأن البقاء فيها هو الذي يوصله إلى أن يكون إنساناً حرّاً فيما يفعل وفيما يلتزم.

إن (جوبيتر) لا يتوانى عن إرسال آلهة الإثم إلى (أورست)، حيث تأمره بمغادرة المدينة لكنه يتجاهل طلبها، وبعد أن يسترق السمع للحوار الذي تتعارف فيه (إلكترا) على (أورست)، يظهر تواطؤ (جوبيتر) مع (إيجست) وذلك حينما يبلغه بأن (أورست) قد حضر للمدينة وهو يعتزم قتله بالتآمر مع (إلكترا)، حيث ينصحه بالقبض عليهما ووضعهما في إحدى الحفر العميقة، لكن (إيجست) يرفض نصيحته، وحينما يسأله عن السبب الذي يجعله لا يعيق حدوث هذه الجريمة، يجيبه (جوبيتر) عن سر ذلك قائلاً: (السر الذي عندي نفسه. السر الأليم الذي عند الآلهة والملوك: وهو أن الناس أحرار. إنهم أحرار يا إيجست. أنت تعرف ذلك، وهم لا يعرفونه)(15).

إن الحرية التي يمتلكها (أورست) تجعلنا نتعاطف معه لأن بطولته الإنسانية التي تتحدى

القدر وضعاف النفوس من البشر تجعل لشخصيته قيمة درامية خاصة، وهذه الحرية هي التي تمكنه من فهم الإنسان فهماً خاصاً وتجعله يجد نفسه في خلق جديد يختلف فيه عن عامة الناس الذين أدمنوا الذل والعبودية، لذلك فهو يقوم بقتل (إيجست) ثم يقتل أمه (كليتمنسترا) وهو على قناعة تامة بما فعل، إذ يتحمل مسؤولية ذلك رافضاً أن يتقبل أي ذنب من منطلق إيمانه بأن ما فعله لا يدخل في إطار الخطيئة.

ولا يملك (أورست) أدنى رغبة في الموت لكنه يختاره إذا خير بينه وبين السقوط المذل الذي من شأنه أن يسبب العذاب الأخلاقي، وإذا كان (أورست) يعبّر من خلال حريته عن حالة من انتصار الوعي، فإن وجوده يتحقق بقدر تحقيقه لحريته التي قد تمكنه من تحمل مسؤولياته تجاه المشكلات الإنسانية، فموقف (وشعور أورست بأنه استطاع أن يحقق كينونته ووجوده لا عن طريق الآخرين بل بإرادته الحرة. فالمرء لا يكون عاجزاً إلا إذا قبل أن يكون كذلك ... ومن ثم كانت ضرورة الالتزام والقضاء على فكرة الاستسلام أو التبعية من أهم القضايا التي تهدف إليها المسرحية. فإن التخلي عن المسؤولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم)(16)، بل رفض أن يبقى الإنسان سلبيا وليس لديه أدنى شعور بالمسؤولية، حيث ركز على عرض مشكلة حرية الإنسان مظهراً الجوانب السلبية لطبيعة العلاقات الاجتماعية المتزمتة.

لقد ركز (سارتر) في مسرحية (الذباب) على تصوير أنظمة العلاقات في إطار السلطة لاسيما إذا سيطرت الملوك والآلهة على الإنسان، وانطلاقاً من فلسفته الإلحادية، فقد أعلن (سارتر) عن مقولة (موت الإله)، إذ يرى أن الإله لا يلعب دوراً هاما في حركة الوجود الإنساني، وذلك لأنه ضعيف وضعفه لا يؤهله لأن يغير شيئاً في الواقع الذي يسيطر عليه الإنسان الحر الذي يعد منبع الخير والشر، (فهو يطرح مسألة خلق الله للوجود لينفيها بقوله: إن الخالق الروحي الذاتي لا يمكن أن يخلق الموضوعي. ولسنا هنا في معرض تقييم هذه المقولة وتحليلها خاصة وأن الأديان ترفض فرضية سارتر من أساسها قائلة: بأن الله خلق الكون بكلمة من عنده... إنما ما يلح سارتر عليه في مؤلفاته كثير، وأما وجود تطبيقه في مؤلفاته هو انتفاء إمكانية تأثير الخالق على الوجود (...)

لأن هذا الوجود حر، منفصل، مستقل، وله قوانينه الموضوعية الخاصة)(17).

وتتجلى صفة الإلحاد في مسرحية (الذباب) من خلال موقف (أورست) من الإله (جوبيتر)، وإذا كان (جوبيتر) قد ظهر في بعض المواقف ضعيفاً هزيلاً وليس له أدنى سلطة على الشخصيات، فإنه مع ذلك قد كان محركاً هاماً للأحداث في المسرحية، وتكمن حالات الضعف والموت عند الإله (جوبيتر) في هزيمته وتراجعه عن أداء مهامه ووظائفه أمام حرية الإنسان التي يعبر عنها (أورست) من خلال تصديه للملك (إيجست).

وإذا تحول (إيجست) بإرادته إلى أن لا يكون إلا هذا الخوف الذي يلقاه من رعاياه، فإن الإله ليس إلا هذا النظر الذي يرميه عليه الإنسان، والحقيقة أن (جوبيتر) والآلهة الآخرين ليسوا إلا من خلق الإنسان، ولا يوجدون إلا من خلال نظر الناس الذين يخلقونهم كحرية، وهم في الواقع ليسوا شيئاً وهذا ما يميز الآلهة عن الملوك، هذا هو السر الذي لا يستطيع (جوبيتر) أن يعترف به لإيجست، فالآلهة ليسوا إلا هذا النظر، ويفرض الملوك هذا النظر وهم حرية تحد ذاتها بدور معين، بينما الإله ليس إلا انعكاساً(18)، وبذلك فإن (سارتر) حاول أن يكفل للإنسان السعادة وذلك حينما جرده من الخوف الذي لا يمكن له أن يتبدد إلا إذا اختفى هؤلاء الآلهة، حيث جاء موقف التحدي للإله واضحاً من قبل (أورست)، الذي أراد أن لا يكون مقيداً بالخوف مثل سكان (آرجوس)، فالخوف سيظل جاثما فوق قلوب الناس ما دامت تسكنها العقائد الدينية أو الأخلاقية، لذلك فلا عجب أن نراه وفي مواضع كثيرة من المسرحية وهو يظهر بصورة الإنسان الذي يتحدى الإله ويرفض طاعته:

(جوبيتر: (...) عد إلى سريرتك، يا أورست: إن الكون يخطئك، وأنت بعوضة فيه. عد إلى الطبيعة، أيها الولد الشاذ: اعترف بخطيئتك، والعنها، وانتزعها من نفسك كالسن النخرة المتقيحة. وإلا فأخشى أن ينحسر البحر من أمامك وأن تجف الينابيع على دربك، وأن تحيد الحجارة والصخور من طريقك، وأن تتفتت الأرض تحت خطواتك.

أورست: فلتتفتت! ولتحكم علي الصخور، وليذبل النبات لدى مروري: إن عالمك كله لا يكفي ليجعلني مخطئاً. إنك ملك الآلهة، يا جوبيتر، ملك الحجارة والنجوم، ملك أمواج

البحر، ولكنك لست ملك البشر)(19)، وهذا الموقف يعلله (أورست) بأنه يعود لكونه قد خلق إنساناً حرّاً، فالحرية هنا محصورة بالبشر وهي تأتي تأكيداً على أن الإنسان ليس دمية لله أو أيَّ قوة أخرى خارج نفسه.

إن (أورست) قد بقي ضعيفا أمام إيجاد الكيفية التي من خلالها يحقق الحماية لنفسه، لاسيما بعد أن قام بتلك الأعمال الكبيرة وهو لم يزل شاباً صغيراً، لكنه يقر بأن ما قام به هو فعله الخاص وأنه يتحمل مسؤوليته، أما (إلكترا) فقد ظهرت كطرف مناقض لشقيقها (أورست) وذلك في موقفها إزاء الجريمة التي ارتكبها، وإذا كان (أورست) قد استطاع النجاة من أشباح الخوف والندم بعد قيامه بالانتقام، فإن (إلكترا) قد بقيت تحت تأثيرها منذ مقتل والدها (آجا ممنون)، وقد عبر (سارتر) عن هذه الحالة بحشود من الذباب التي تجثم على ما في القلوب الفاسدة من عفن.

فعلى الرغم من معاناة (إلكترا) من صنوف الاحتقار والازدراء، ورغم إحساسها بفظاعة الإثم الذي ارتكبته أمها وعشيقها، ورغم انتظارها في قلق لعودة أخيها، وما قامت به من دور في إقناعه بضرورة الثأر، إلا أنها ـ وبعد وقوع الجريمة ـ تدخل في صدمة جديدة، حيث تبقى على أثرها أسيرة للعقائد والتقاليد، ولم تنجح صيحات (أورست) ومحاولاته في تخليص (إلكترا) من أشباح الندم التي باتت تجتاحها مثلما اجتاحت من قبل سكان (آرجوس)، ومما يعمق أزمتها ممارسات (جوبيتر) عليها حيث تخضع مستسلمة لتأثيره:

(أورست: أنت، التي عرفتك منذ الأمس، هل يجب أن أفقدك إلى الأبد؟

إلكترا: ليت الآلهة لم تقدر لي أن أعرفك.

أورست: يا إلكترا! يا أختي وعزيزتي إلكترا! يا حبي الأوحد، والعذوبة الوحيدة في حياتي، لا تتركيني وحيداً، ابقي معي.

إلكترا: أيها السارق! لم أكن أملك شيئاً، سوى قليل من الهدوء وبضعة أحلام. لقد سرقتها مني فسلبت فتاة فقيرة، كنت أخي ورب أسرتنا، فكان عليك أن تحميني: ولكنك أغرقتني في الدم، فأنا حمراء كالثور المسلوخ، إن الذباب المفترس، بأجمعه، يتبعني وقلبي خلية هائلة!؟(...).. لا أريد أن أسمع منك. أنك لا تقدم لي سوى التعاسة

والاشمئزاز. (تقفز على المسرح. الجنيات يقتربن على مهل) النجدة! يا جوبيتر يا ملك الآلهة والناس، يا ملكي، خذني بين ذراعيك، احملني، واحمني. سأتبع شريعتك وسأكون عبدة ومتاعا لك، سأقبّل قدميك وساقيك. احمني من الذباب ومن أخي ومن نفسي، لا تدعني وحيدة، سوف أكرس حياتي كلها للتكفير. إنني نادمة يا جوبيتر إنني نادمة) (20).

إن مسرحية (الذباب) تعبر في جوهرها عن مغزى سياسي يرتبط بالمقاومة الفرنسية للاحتلال النازي إبان الحرب العالمية الثانية التي عاش (سارتر) مآسيها بكل جوارحه، (انطلاقاً من هذا لا يجب أن نلاحظ فحسب التشابه بين دين الندم القومي في آرجوس سارتر ودين الندم القومي في فرنسا فيشي، ويجب أن نعد بالمثل أن آجستوس هو رمز المغتصب الألماني وكليتمنسترا هي رمز فرنسا الرفاق. وهكذا فطالما أن المؤلف يأخذ سلوك أورست في قتله الملك المغتصب وأمه غير المخلصة ضد القوانين الأخلاقية للدين والمجتمع، أمكن القول أنه يأخذ سلوك المخربين للمقاومة الفرنسية الذين لم يقتلوا الغازي الألماني فحسب بل قتلوا زملاءهم الفرنسيين ضد القوانين الأخلاقية للتراث المسيحي المتوارث والدولة أثناء حكم بيتان)(21).

وبعد أن يقوم (أورست) بتنفيذ فعل الانتقام، يختار مغادرة مدينة (آرجوس) بينما تتعالى أصوات سكانها وهم ينادون بتمزيقه عقاباً له على جريمته التي ارتكبها، فيخاطبهم بود ومحبة بأنه قد قتل من أجلهم وأنه يتحمل كل ما يشعرون به من خطايا وندم وقلق، ويختار الرغبة بعدم الجلوس على عرش ضحيته وهو مغموس بالدم حيث يغادر مدينة (آرجوس) رافضاً البقاء فيها واستلام مقاليد حكمها، وهو بذلك يتشابه مع رجال المقاومة الفرنسية الذين لا يهدفون من نضالهم إلى الحصول على مكاسب شخصية، ثم أن (أورست) لم يؤمن بسلطة الآلهة والملوك التي تقوم بإغراق الناس بالجهل والندم، (فهو يريد أن يعي رجال أرغوس لحريتهم، وبوجود ملك، ستبقى هناك سلطة لتخدمهم وتحولهم إلى شئ وفق مبدأ هذه السلطة، ولن يحصلوا بذلك على فرصة ليكونوا أحراراً . وإذا أعطاهم أورست، بصفته ملكاً، هذه الفرصة، فإنهم سيبقون سجناء لهذا الإله الذي يرقص أبداً أمامهم)(22)، فـ (أورست) يتنصل من مسؤولية الحكم التي تكفل

بحملها، حيث يلقيها على عاتق الآخرين مفضلاً الابتعاد عن أهل (أرجوس) وذلك حتى يبقى حراً نقياً لأن الخطيئة ترتبط بالآلهة والملوك، وهذه الحرية التي بلغها (أورست) لا يمكن وصفها بأنها حرية خلاّقة يمكن لها أن تقيم نظاماً جديداً، وإنما هي تقود نحو الانهزام.

وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) 1944م، يعود (سارتر) إلى الأساطير الدينية مرة أخرى، حيث يعرض لنا الأحداث في الجحيم من خلال ثلاث شخصيات رئيسة تنتمي في حقيقتها لعالم الأموات، وهذه الشخصيات هي: غارسان، إيناس، وأستيل، حيث تلتقي في غرفة استقبال من طراز الإمبراطورية الثانية، وهذه الغرفة بسيطة الأثاث وكل ما فيها تمثال برونز فوق المدخنة، وثلاث أرائك وثيرة تستخدمها شخصيات المسرحية الثلاث، وفتاحة لصفحات الكتب رغم انه لا يوجد هناك كتب، وهذه الغرفة لها باب قد أغلق من الخارج بإحكام وهذا الباب له جرس تالف لا يصلح للاستعمال، ومما يثير الانتباه أن الغرفة تخلو من آلات التعذيب أو النار المشتعلة أو من أيٍّ مرآة أو نافذة.

إن ما ترمي إليه مسرحية (الأبواب المقفلة) ينطلق من مقولة سارتر (الجحيم هم الآخرون)، إذ أن الآخرين يُصوِّبون سهامهم على المرء فيعكرون صفوه ويقضون مضجعه، حتى تبدو عليهم المرارة والألم في هذا الوجود، ومع ذلك يتقبلون هذا الواقع على مضض، وهكذا نجد الأبطال الثلاثة يعذب كلٌّ منهم الآخر، ليكتشفوا أن هذه الحجرة التي تجمعهم ليست في حقيقتها إلا الجحيم.

وجحيم (الأبواب المغلقة) صورة لمدى العذاب الجهنمي الذي نلقاه في حياتنا على الأرض عندما نواجه الآخرين وعندما ننظر في دواخلنا، وقد احتفظ (سارتر) في مسرحيته هذه بظاهرة المفهوم التقليدي الذي لدينا عن الجحيم، فأحداث المسرحية تجري بين أفراد ينتمون إلى عالم الموتى، وهو عالم آخر لا يحده زمان ولا تطور، ومن ثم يلجأ (سارتر) في شرح نظريته إلى وضع فرض يصل به إلى إثباتها، شأنه في ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة(23).

إن الشخصيات تعبر من خلال مضامين الأحداث عن معنى الجحيم، بل وتتذوق رغماً

عنها آلامه وعذابه، لاسيما بعد أن تعيش كل شخصية حياتها مجردة من الحرية والإرادة إلا من صحوة ضميرها وحيوية نفسها، حيث تمارس كل شخصية على الأخرى أشكالاً من القمع والإدانة لتتحول الحياة بذلك إلى جحيم مهلك، وتتجسد (آلام الحرية التي أضحت نفاية لا طائل تحتها، إذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به، فأخذت تلتهم نفسها إذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل)(24). لاسيما في ظل الأزمات المتلاحقة التي تجتاح الإنسان وتلقي بظلالها على علاقاته بالآخرين، ورغم أن الشخصيات قد احتفظت بنزعاتها الإنسانية بشكل واضح، إلا أنها ظهرت كشخصيات ميتة لا حياة لها سوى حياة الماضي، التي تجرها خلفها وهي محكومة بكل مشاعر الخيبة والقلق.

إن لكل شخصية من الشخصيات الرئيسة الثلاث حياتها وقصتها الخاصة التي ترتبط بموقفها الاجتماعي، فالصحفي والأديب (غارسان) هو مثل (استيل) جبان ومخادع، وهو بحكم مهنته ثاقب الفكر، أما (استيل) فهي أقل ذكاء منه، وتبدو أشبه بالدمية حيث تحاول أن تخفي خلف المظاهر الجميلة الممتعة صور الفساد الإنساني.

ويعيش كل من (غارسان) و(استيل) حياة هي ضرب من العبث في بعض تفاصيلها، لاسيما حينما يتبادلان الأكاذيب حول الأسباب التي أوصلتهما للجحيم، فبينما تؤكد (استيل) أنها قد ضحت بصباها، نتيجة لحالات الفقر واليتم التي كانت تعيشها هي وأخيها، وذلك بالزواج من صديق والدها العجوز الذي كان غنياً وطيباً، يفاجئنا (غارسان) وهو يتحدث بأنه كان يدير جريدة مسالمة، وحينما اندلعت الحرب وجه الجميع أنظارهم إليه، ثم أطلقت النار عليه بسبب مواقفه وآرائه المبدئية. لكن (إيناس) تستهجن حديثهما معلنة أن الأسباب التي يتحدثان عنها تستوجب عدم تعرضهما للعذاب، لاسيما أنه يمكن وصف (استيل) بأنها قديسة، ووصف (غارسان) بأنه بطل لا مأخذ عليه، لذلك يجب التعامل معهما على أنهما من الأشخاص الذين تألموا من أجل الآخرين حتى الموت وهذا ما كان يؤنسهم في حياتهم، وحينما تتكشف الأحداث يتضح أن (غارسان) كان شديداً في معاملته لزوجته طوال خمس سنوات، وكان يجبرها على تقديم الطعام له ولعشيقته الزنجية في منزله، أما (إيناس) فقد أغرت إحدى النساء

وأقنعتها بهجر زوجها للعيش معا، ثم جعلتها تشعر بقساوة الذنب الذي ارتكبته حتى تفتح صنبور الغاز فتقتل (إيناس) وتقتل نفسها.

وإذا كان الجحيم بالنسبة لـ (غارسان) يرتبط بهذا الوجود الجامد، الذي يفرض عليه حالة التأمل لنفسه في محاولة لفهمها ثم الحكم عليها في ضوء ما كانت عليه، فإن (إيناس) التي بدت امرأة خائنة ملعونة عديمة الحياء والأخلاق قد وجدت في الجحيم أنسب مكان لها، لأن الجحيم يشبه إلى حد ما الحياة التي كانت تعيشها، لذلك فلا عجب أن نجدها وهي تعبر عن فهمها الحقيقي لمعنى الجحيم قبل الشخصيات الأخرى، وذلك حينما تقول مخاطبة (غارسان): (سترى كم هو تافه. تافه جداً! فليس هناك من عذاب جسدي، أليس كذلك؟ ومع ذلك فنحن في الجحيم، وما على أحد أن يأتي. لا أحد. سنبقى حتى النهاية وحيدين معاً. (...) حسنا، ها إنهم قد وفروا في عدد الأشخاص. هذا كل شيء فالزبائن هم يخدمون أنفسهم، كما في المطاعم التعاونية)(25).

وتستمر أزمة (غارسان) في التفاقم لاسيما حينما يصل إلى قناعة بأن السبب الذي أدى إلى نهايته في الجحيم لم يكن نتيجة لقسوته على زوجته، وإنما بسبب جبنه، فقد حاول الهرب من الحرب وقد ألقي القبض عليه ومات موتة الجبان، ونتيجة لهذا الموقف السلبي فقد رفضت (استيل) أن تبادله الحب، وانتهى به الأمر إلى نوبات من القلق والاضطراب حيث أصبح لا يثق بنفسه ولا يطمئن إلى صفاء ضميره، لذلك فقد اندفع إلى دق الباب بقوة وذلك للخروج من جحيمه.

لقد غالى (سارتر) في تصوير الإنسان بصورة الجلاد للآخرين، ولم يكتف بذلك بل دفع بهذه الصورة إلى حد الوحشية في مسرحية (موتى بلا قبور)، وهذا الموقف نابع من نظرته المتشائمة المرتبطة بعلاقة الإنسان بالآخرين لاسيما تلك الممارسات التي مارسها المحتل الألماني النازي على الإنسان الفرنسي، مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب والإذلال التي تمارس ضد الإنسان، وفي مسرحية (الأبواب المقفلة) عرض (سارتر) علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، على أن كلاً منهم جلاد للآخر، في ثلاث صور:

أولاً: فكرة التزاحم: فوجود الإنسان إلى جوار الآخر يعد عبئاً ثقيلاً على كاهله، وهذه الفكرة تزداد إيلاماً حينما تكون المصادفة هي التي تجمع بين الناس دون أن يتشابهوا بالأوزان والميول.

ثانياً: فكرة سوء التفاهم: وتتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشري، فكل بطل من الأبطال الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لايستطيع هو أن يعطيه إياه.

ثالثاً: فكرة الحكم: أو رأي الآخرين بالإنسان وحكمهم عليه، وهذه الصورة يبدو فيها الإنسان وقد أصبح جلاداً للآخرين(26).

إن (سارتر) يؤثث المكان في مسرحه بما يتوافق مع واقع الشخصيات، وبما أنه يركز على عرض أزمة الإنسان ومعاناته في الوجود، فإن المكان وموجوداته قد تأخذ دورها في تجذير تلك الأزمة وإعطائها أبعادها الحقيقية، ففي مسرحية (الأبواب المقفلة) ارتبطت موجودات المكان بحياة الجحيم بكل تفاصيلها المأساوية موحية بذلك بعالم منفر مقيت، لا يقيم للإنسان وزناً في هذا الوجود.

إن قطعة البرونز الموجودة فوق المدفأة تمثل الجمود، أو تمثل الذات أو أعماق النفس، وترمز إلى الحالة التي لا يمكن مطلقاً أن يكون عليها الإنسان إلا حينما يشل الآخرون حركته ويهبطون به إلى جمود المادة، وعدم وجود مرآة يرمز إلى سوء النية، فالإنسان بحاجة إلى تأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جمال، والمرآة هي المتنفس الذي يشبع أوهام النفس ويرضي غرورها، أما خلو الغرفة من أي منفذ ومن أي شغل يقتل الوقت، فترمز إلى عجز الإنسان وبؤس الحياة البشرية(27)، بينما يرمز الجرس الذي لا يرن والباب الموصد في أغلب الأوقات إلى عزلة تلك الشخصيات وحالة الانقطاع التي تعيشها عن العالم الخارجي، فقد حكم عليها بالجحيم، وأصبحت تحت رحمة الآخرين وخاضعة لرغباتهم، ولا يمكن لها التواصل معهم إلا إذا أرادوا أن يتواصلوا معها، فهي شخصيات تعيش واقعها الذي هو صورة عن مدى العذاب الجهنمي.

ومن المسرحيات السياسية الهامة التي كتبها (سارتر) مسرحية (الأيدي القذرة) 1947م، حيث عرض (سارتر) من خلالها موقفه النقدي للحزب الشيوعي،

وتدور المسرحية حول شخصية الشاب الشيوعي المثالي الرقيق (هوجو) الذي ينتمي للطبقة المتوسطة، والذي يرسله الحزب الشيوعي فيقتل (هودرر) أحد زعماء الحزب الذي تحالف مع السياسيين الملكيين والأحرار وذلك لمقاومة الاحتلال الألماني، وبعد أن ينفذ (هوجو) مهمته تصبح سياسة (هودرر) التي تدعو إلى التعامل مع الملكيين والأحرار هي الخط الذي يتبعه الحزب.

إن مسرحية (الأيدي القذرة) جاءت في مرحلة مهمة من حياة (سارتر) السياسية، وقد كتبها في الوقت الذي كان فيه قريباً من الماركسية، فظهرت السياسة الماركسية ونتائجها واضحة في المسرحية لاسيما مبادئ (لينين) الأخلاقية، وإذا كان (سارتر) قد اتجه إلى مساندة الحزب الشيوعي الفرنسي في البداية، فذلك لأنه قد رأى فيه نصيراً لطبقة العمال، وهو الحزب الذي يناضل من أجل تحرير الإنسان من الظلم والاستغلال، لكن نظرة الشيوعيين إلى (سارتر) كانت سلبية ولا تبعث على الارتياح، فقد وصفوه بأنه عميل للنظام الحاكم، وأنه رجل انتهازي لا تهمه إلا مصالحه الشخصية، وقد بلغت هذه الانتقادات ذروتها عندما كتب مسرحيته (الأيدي القذرة) التي فهمت على نحو مغاير لما أراده (سارتر).

فقد ذهب بعض النقاد إلى أن هذه المسرحية قد جاءت ضد الشيوعيين في طروحاتها السياسية، لكن (سيمون دي بوفوار) أكدت بأن المسرحية ليست سياسية، وأنها جاءت كي تعرض لحياة شاب شيوعي ينتمي للطبقة العاملة الوسطى، وهذا الشاب يبحث عن أصله الحقيقي في هذا العالم لإثبات وجوده بالعمل الفعلي بعيدا عن الذاتية، وقد أدرك (سارتر) سوء الفهم الذي وقعت به مسرحيته، وذلك حينما فسرت على أنها تطرح موضوع الاغتيال السياسي الذي يقوم به الحزب الشيوعي للأفراد الخارجين عن مسار الحزب، لذلك فقد منع تقديمها في فيينا عام 1952م وفي بلدان عدة أخرى، كي لا تفهم على أنها دعاية ضد الشيوعية.

وإذا كان (ماركس) و(إنجلز) قد رفضا الاغتيال السياسي لأنه قد يرسخ إرهاب السلطة وتعسفها، وأجازاه حينما يكون ضرورة في ظرف معين كأن يأخذ دوراً تكتيكياً ونفسياً، فإن (سارتر) قد طرح مسألة الاغتيال السياسي على المستوى الأخلاقي وليس فقط

على مستوى فائدته، ويبدو أن جواب (هودرر) يثير بعض الالتباس: فهذه الوسيلة تستخدمها الأحزاب الأخرى، وليس لديه أي اعتراض مبدئي، لأن مبدأه هو الفعالية، فالعنف عند (سارتر) هو في علاقتنا بذاتنا وبالآخرين، وهو طريقة لقلب المعطى للوصول إلى مجتمع آخر (28).

لقد انطلق (سارتر) عند كتابته للمسرحية من المشكلات التي يعانيها الشباب، لاسيما أولئك الذين لديهم انتماءات سياسية مع الحزب الشيوعي، والذين ينتمون إلى الطبقة البرجوازية، فقد وقف طوال حياته إلى جانب الشباب في محاولة منه لفهمهم وتلمس معاناتهم، وهذا الموقف ظهر واضحاً في نصوصه الأدبية ودراساته الفلسفية والنقدية ككتاب (المادية والثورة)، ومسرحية (الذباب)، ومسرحية (الأيدي القذرة) التي أخذت طابعاً شبه تعليمي، حيث حقق (سارتر) من خلالها حالات من الدهشة بمواقف درامية معينة.

إن (أورست) في مسرحية (الذباب) يختلف عن شخصية (هوجو) التي تظهر في مسرحية (الأيدي القذرة) فأورست يمثل شباب الرجل الحر الذي يحدد حريته سلبياً، إذ يرفض في البدء القيام بأي عمل حيث يحدد نفسه بالخفة المطلقة، فهو قد بلغ سن الرشد حينما أتم عمله الذي قام به دون وسيط يشاطره الفعل، حيث قتل والدته والملك بنفسه، وحرر بذلك نفسه والمدينة، أما (هوجو) فإنه يستخدم الحزب بوصفه الطبقة المعارضة لطبقته، وذلك في الانتقام من والده وطبقته، لكنه يفشل في ذلك لأنه لا يضع نفسه كحرية، بل يضعها تحت نظر رفاقه الذين يخضع لأحكامهم(29)، فقيمة الإنسان مكتشفة من قبل (سارتر) من خلال تجربة الضياع والألم، التي عاشها في ظل أجواء الاحتلال والقمع التي مارسها النازيون على الإنسان الفرنسي، لذلك فهو يرفض ظروف الاستغلال التي كان يمارسها الحزب الشيوعي على الشباب حينما يدفعهم إلى تنفيذ مهام سياسية دون أن يشرح لهم حقيقة الأمر الذي سيقومون به، فهم مجبرون على تنفيذ الأوامر حتى وإن كانت تتعلق بالاغتيالات الفردية التي قد تؤدي إلى إحداث الصراعات السياسية بين الكادر التنظيمي للحزب أو بين أفراد المجتمع.

إن أهم شخصية في المسرحية والتي ترتبط بها عواطف المؤلف هي شخصية (هودرر).

وهناك تناقض حاد بين (هودرر) و(برونيه) ذلك التابع الساذج الذي بلا تفكير لخط الحزب، فبينما يظن (برونيه) أنه مهما تقول موسكو فهو حق، يؤمن (هودرر) أن الإنسان لا يستطيع أن يتأكد إطلاقاً مما هو حق، بل يجب أن يتصرف ويتقبل مسؤولية أعماله، إنه يقول لـ (هوجو) إن الإنسان الذي لا يريد أن يخاطر بكونه مخطئاً لا يجب أن يشتغل بالسياسة(30) وهذا الموقف يتشابه مع كثير من مواقف (سارتر) السياسية لاسيما تلك التي تتعلق باستقلال الشعوب وحريتها، فعندما هاجم الاتحاد السوفييتي بأسلحته الثقيلة شوارع العاصمة المجرية بودابيست عام 1956م، أعلن (سارتر) أنه لم يعترض على هذا النوع من التدخل إلا لأنه جاء في الظروف غير الضرورية للدفاع عن الاشتراكية.

لقد بقي (سارتر) مؤمنا بحرية الإنسان، وبقي اهتمامه واضحاً في التركيز على مناقشة كل ما يرتبط بالنزعة الإنسانية، وهذا الموقف ظهر واضحاً في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) 1952م، التي جاءت لتمثل مرحلة هامة في تطور مسيرة (سارتر) السياسية بوصفها قد جسدت موقف المؤلف من الشيوعية، وتكمن رسالة المسرحية في (أن سياسة النزعة الإنسانية يجب أن تثور على أخلاق اللاعنف التي تمت إلى سياسة الدين والتأمل والمسالمة، سياسة العالم القادم. إن سياسة النزعة الإنسانية هي سياسة هذا العالم، ولما كان هذا العالم يمس الشر مساً شديداً ـ نتيجة الندرة حسب رأي سارتر ـ فإن الإنسان الذي يريد أن يتسيده يجب ألا يرحم، يجب على الإنسان أن يلوث نفسه بالجريمة)(31).

وقد ارتكز (سارتر) في بنائه لمسرحيته على تلك الفترة القلقة من تاريخ الشعب الألماني في القرن السادس عشر، حينما كانت ألمانيا تغلي بالكراهية لرجال الدين الذين كانوا يفرضون الضرائب الثقيلة على الشعب.

يضطرب الأمن في مدينة (وورمز)، وذلك بعد أن يهب شعبها الجائع البائس ضد رجال الدين وأسقفهم الدنيء الذي يستعبد الناس باسم الدين ويستغلهم حتى في قوت عيشهم، وحينما يعجز الأسقف عن إخماد الثورة التي يقودها الزعيم الخباز (ناستي)، يتجه إلى قائد أحد الجيوش المكونة من اللصوص وقطاع الطرق، حيث يتفق معه على

محاصرة المدينة وإخماد الثورة فيها، وهذا القائد هو (جوتز) الذي نشأ في بيئة وضيعة، وهو كافر بالله وملحد ولا يعترف بسلطان السماء، ولا يمتلك أدنى مكانة من المثل الأخلاقية، ولا يؤمن بكرامة الإنسان ومكانته الاجتماعية.

وأثناء محاصرة (جوتز) للمدينة وقراره باحتلالها وذبح جميع سكانها بما فيهم الثوار ورجال الدين أيضاً، يتواطأ القس (هنريش) معه وذلك حينما يذهب إليه ويسلمه مفاتيح المدينة التي سلمها إليه الأسقف الذي قتله (ناستي)، لكن القس يفاجئ بأن الرجل الذي سلمه مفاتيح المدينة هو رجل طاغ وكافر ولا يؤمن إلا بالقتل والسلب والتدمير، ويبدأ القس بالتفكير في تخليص المدينة من شره، بينما (جوتز) يعلن أنه قد انتهى من إعداد خطته لاجتياح المدينة، وأن الذي يستطيع أن يمنع هذا كله هو الله، فإذا كان موجوداً حقاً فليتفضل وليبرهن على وجوده بالحيلولة بينه وبين ما يريده للمدينة وأهلها من شر، وحينما لا يتدخل الإله يقهقه (جوتز) ساخراً، وذلك لأن الله في نظره إما أن يكون راضياً عن المصير الأسود الذي ينتظر المدين، وإما أن يكون عاجزاً عن إقامة الدليل على وجوده، ويكون (جوتز) الذي يصنع ما يشاء أينما وكلما شاء هو الموجود الحقيقي.

وبما أن (جوتز) يبقى مصراً على أنه يتمتع بالحرية الكاملة في أي تصرف يقوم به، فإن القس يستغل ذلك في مطالبة (جوتز) بالانتقال من جانب الشر إلى جانب الخير إن كان حراً في اختياره:

(جوتز: إذن فالجميع يفعلون الشر؟

هنريش: الجميع.

جوتز: ولم يفعل أحد الخير بعد؟

هنريش: لم يفعله أحد.

جوتز: حسناً (يدخل إلى الخيمة) أنا أراهنك أن أفعله.

هنريش: أن تفعل ماذا؟

جوتز: الخير. هل تريد المراهنة؟

هنريش: (يرفع كتفيه) كلا يا ابن الحرام، لن أراهن البتة.

جوتز: إنك تخطئ. لقد علمتني أن الخير محال، وأنا أراهنك أنني سأفعل الخير. إنها أيضاً الطريقة الوحيدة لأكون وحيداً. لقد كنت مجرماً، وها أنذا أتغير. أنني أقلب سترتي، وأراهن أنيّ سأكون قديساً)(32).

ويختار (جوتز) القس (هنريش) للحكم على ذلك الرهان في مدى سنة ويوم حيث يبدأ بالتحول إلى قديس وملك، فيقوم بالعطف على الشعب ومواساة الفقراء ومداواة الجرحى، ولا يدع وسيلة من وسائل الخير إلا وقام بها حتى أصبح في حكومته الجديدة اشتراكياً، لأنه نشر قيم المحبة والعدالة والورع بكل صورها المطلقة بين الناس في المدينة، يقول (جوتز) مخاطباً الفلاحين: (أنا فكرت لأجلكم. (بعد وقت) تعرفون أن الله أمر بالحب. ولكن الأمر هكذا: إن الحب كان حتى الآن محالاً. وبالأمس أيضاً، يا إخوتي، كنتم تعساء يطلب منكم أن تحبوا. وبعد، كنت أريدكم أن تكونوا دون عذر، سأجعل منكم أغنياء أصحاء وستحبون. كل ما أطلبه منكم هو أن تحبوا جميع الناس، إنني أتخلى عن قيادة أجسادكم ولكن لأقود أرواحهم لأن الله ينيرني، إنني البناء وأنتم العمال: الكل

للكل. الآلات والأرض مشتركة، لا فقراء ولا أغنياء، ولا قانون إلا قانون الحب. سنكون المثال لألمانيا)(33).

وعلى الرغم من أفضال (جوتز) على سكان المدينة، إلا أنه يُقَابل منهم بعد كل ذلك بالجحود لاسيما حينما يبدؤون بإيثار رجال الدين المستغلين عليه، والذين يخدعونهم بالنفاق والشعوذة والمظاهر الدينية الزائفة، ونتيجة لذلك يختار (جوتز) أن يصبح رجل دين، حيث يرتدي ملابس الكهنة ويطلق لحيته، ثم يبدأ بمنح صكوك الغفران مع الأعطيات والخيرات التي يمنحها للشعب، فيلتف الناس حوله من جديد منصرفين عن زعمائهم السابقين من رجال الدين.

لكن التفاف سكان المدينة حول (جوتز) يقلق رجال الدين الذين يفكرون في وسيلة تجعلهم ينفضّون من حوله، حيث يقنعون الأهالي بأن الخير الذي أفشاه (جوتز) بينهم لم يكن يصح أن يكون، لأن السعادة التي تعنيها السماء هي السعادة في الدار الآخرة وليست سعادة الدنيا التي هي دار شقاء وبؤس، ويقتنع سكان المدينة بفكرة رجال الدين

فيعلنون عصيانهم وتمردهم على (جوتز) مرة أخرى، حتى أن زعيمهم الخباز (ناستي) تراجع هو أيضاً عن المبادئ التي بسببها تزعم ثورة الفلاحين.

وأثناء تلك الفوضى التي تجتاح مدينة (وورمز) تزحف جيوش المدن المجاورة إليها فتحتلها وتستولي على مقدراتها ثم تحرق مدينة الله، ويبقى (جوتز) يرثي لحال أهلها الذين قدم لهم كل الخير والمحبة لكنهم تنكروا له وهجروه باستثناء ابنة أحد الأعيان (هيلدا) التي بقيت إلى جانبه لتخدمه ليس حباً به وإنما حتى لا يعود إلى طريق الشر.

ويمضي (جوتز) في طريق الخير رغم ما أصاب التجربة من فشل ويبقى ملتزماً بالرهان الذي قطعة مع (هنريش)، والذي يقوم على البقاء إنساناً خيّراً في مدى سنة ويوم، وحينما يزوره (هنريش) تكون قد سحقته الشيخوخة وطردته الكنيسة، حيث يحاول إقناع (جوتز) بأن الله موجود وهو يحتفظ بجنة ونار، وأنه يفضل الإيمان بالله على الإيمان بالعدم، لكن (جوتز) يرفض هذا المنطق معلنا تحديه للإله:

(جوتز: (...) أيها الإله، إذا كنت ترفض كل وسائلي لفعل الخير، فلماذا أعطيتني الرغبة القوية فيه؟ إذا لم تكن قد سمحت لي بأن أكون خيّرا، فلماذا انتزعت مني الإرادة في أن أكون شريرا (يمشي) غريب مع ذلك، غريب أن لا يكون هناك أي مخرج.

هنريش: لماذا تجهد نفسك بالتحدث إليه؟ أنت تعرف جيدا أنه لن يجيبك.

جوتز: ولم هذا السكوت؟ لقد جعل حمارة النبي تراه، فلماذا يرفض أن يظهر لي.

هنريش: لأنك غير مهم. عذب الضعفاء أو استشهد، قبل شفتي مومس أو شفتي مجذوم، مت من الحرمان أو من اللذة فإن الله لا يهتم.

جوتز: من يهتم إذن؟

هنريش: لا أحد. الإنسان هو العدم. لا تتصنع الدهشة لقد عرفت هذا دائماً.

جوتز: (...). كنت أتسائل في كل دقيقة ماذا يمكن أن أكون في عينّي الإله. والآن أعرف الجواب: لا شيء، الله لا يراني، الله لا يسمعني، الله لا يعرفني.

هل ترى هذا الفراغ فوق رأسك؟ إنه الله. هل ترى هذا الثقب في الباب؟ إنه الله. هل ترى هذه الحفرة في الأرض؟ إنها الله أيضاً. الله هو وحده الإنسان. لم يكن هناك

غيري: لقد قررت وحدي الشر ووحدي اخترعت الخير. أنا الذي غششت، أنا الذي فعلت المعجزات، أنا الذي أتهم نفسي وأنا وحدي من أستطيع الغفران لنفسي. أنا الإنسان. إذا كان الله موجوداً فإن الإنسان هو العدم)(34).

ويحتدم الجدل بين كل من (هنريش) و(جوتز) حتى ينتهي بمصرع (هنريش) بطعنة سكين، وقد جاء موت القس في الوقت الذي انتهت فيه المدة المقررة للرهان، حيث انتهت التجربة باقتناع (جوتز) قناعة تامة بأن الموجود الحقيقي هو الإنسان والعدم هو الله، بل إن الإنسان هو الذي خلق الله وليس الله هو الذي خلق الإنسان، ونتيجة لذلك يقرر (جوتز) العودة إلى طريق الشر، حيث ينزع الملابس الكهنوتية ويرتدي أردية الخداع والتضليل، ويعود لحكم المدينة وكله عزم على أن يفرض عليها واقعاً جديداً يتوازى مع نوايا الشر الكامنة في داخله.

إن هذه المسرحية تحيل مشكلة سياسية إلى مشكلة أخلاقية بالنسبة للإنسان، وإذا كان (سارتر) في مسرحية (الأيدي القذرة) قد قارن بين ضمير اشتراكي صعب المراس، وضمير برجوازي رقيق، فإنه في مسرحية (الشيطان والإله الطيب) قد وازن بين جانبي الصراع، فطريقة اللاعنف والتغيير السلمي قد وجدت قوتها الأخلاقية الكاملة، ولم يعد تعبير البرجوازية ملتصقاً بها، وهذا بديل رائع ضد ما يجب أن تحققه الأخلاق الاشتراكية الواقعية، فقد رأينا صراعاً مريراً ممزقاً: العناء الباطني لإنسان وقد تحول إلى مأساة (35).

لقد وصف (سارتر) مسرحية (الشيطان والإله الطيب) بأنها أحب كتبه إليه، لاسيما أنها قد جمعت خلاصة فلسفته الوجودية، وآراءه في القيم الإنسانية وفي مقدمتها: مكانة الإنسان الذي يتمتع بالحرية ودوره في حركة الوجود الإنساني، وهذه الآراء نابعة من وجوديته الملحدة التي نادت بمقولة (موت الإله)، أي موت دوره الوظيفي، بوصفه إلهاً ضعيفاً وعاجزاً عن تحقيق رغبات الإنسان وطموحاته وأحلامه.

الهوامش:

1 ـ ينظر. هويدي، يحيى، مقدمة في الفلسفة العامة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1965م، ص 145.
2 ـ جارودي، روجيه، نظرات حول الإنسان، ترجمة . يحيى هويدي, القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة,1983م، ص 64.
3 ـ ينظر. بردیائیف، نيقولاي، رؤية دستويفسكي للعالم، ترجمة. فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 1986م، ص (12 – 13).
4 ـ المصدر نفسه، ص 19.
5 ـ سيمون دي بوفوار: مفكرة وأديبة فرنسية، ولدت عام 1908م، درست الأدب في جامعة السوربون وأثناء الدراسة تعرفت بالفيلسوف والأديب الوجودي جان بول سارتر فتزوجا، وقد ظهر تأثير الفلسفة الوجودية في مؤلفاتها التي من أهمها: المدعوة (رواية) 1943م، الأفواه غير المجدية (مسرحية) 1945م، الجنس الثاني 1949م، المسير الطويل 1957م، وغيرها.
6 ـ كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ب ت، ص 9.
7 ـ موردخ، اريس، سارتر ..المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة. شاكر النابلسي، القاهرة: دار الفكر، ب ت، ص 10.
8 ـ ينظر. حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة ـ دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت: دار المنتخب العربي، 1994م، ص 35.
9 ـ ينظر. المصدر نفسه، ص 36.
10 ـ ينظر. كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 16.
11 ـ جان جيرودو: (1882م – 1944م) أديب فرنسي معاصر، عام 1910م التحق بالسلك السياسي، ثم خاض غمار الحرب جندياً بسيطاً وأصيب فيها بجرح خطير، من مؤلفاته: سيجفريد، لن تقع حرب طروادة، إلكترا، سادوم وعمورة، وغيرها.
12 ـ العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، بيروت: دار النهضة العربية، ب ت، ص (90 – 91).
13 ـ سارتر، جان بول، الذباب، ترجمة. حسين مكي، بيروت: دار مكتبة الحياة، ب ت، ص 40.
14 ـ المصدر نفسه، ص 97.
15 ـ المصدر نفسه، ص 118.
16 ـ العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص 97.
17 ـ حاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ص 420.
18 ـ ينظر. حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة ....، ص (91 – 92).
19 ـ سارتر، جان بول، الذباب، ص (146 – 147).
20 ـ المصدر نفسه، ص (152 – 153).
21 ـ كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، (52 ـ 53).
22 ـ حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة ....، ص 93.
23 ـ ينظر. فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1964م ص 163.

24 ـ المصدر نفسه، ص 160.
25 ـ سارتر، جان بول، الأبواب المقفلة، ترجمة. هاشم الحسيني، بيروت: دار مكتبة الحياة، ب ت، ص 41.
26 ـ فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، ص (165 ـ 166).
27 ـ المصدر نفسه، ص (162 ـ 163).
28 ـ حرب، سعاد، الأنا والآخر والجماعة ...، ص (134 ـ 136).
29 ـ المصدر نفسه ,ص (127 ـ 128).
30 ـ كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 142.
31 ـ المصدر نفسه، ص 154.
32 ـ جان بول سارتر، الشيطان والإله الطيب، ترجمة. غياث حجار، بيروت: دار الاتحاد، ط2، ب ت، ص (76 ـ 77).
33 ـ جان بول سارتر، الشيطان والإله الطيب، ص (94 ـ 95).
34 ـ المصدر نفسه، ص (164 ـ 165).
35 ـ ينظر. كرانستون، موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ص 153.



المـوت

في قصائد لشعراء روس

د.إبراهيم إستنبولي

مترجم وكاتب وطبيب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الموت موضوع ثقيل ومظلم لكنه، مع الأسف، نهاية حتمية للإنسان. وعاجلاً أو آجلاً لا بدَّ وسيتجه إليه فكر المبدعين بمن فيهم الشعراء.. وقد كانت فكرة الموت حاضرة بقوة في قصائد الكثير من الشعراء الروس الكبار:

- ميخائيل ليرمنتوف
- ألكساندر بلوك
- فيودور توتشيف
- آنّا أخماتوفا
- أفاناسي فيت
- مارينا تسفيتاييفا
- إيفان بونين

- 1 -

• ميخائيل ليرمنتوف

- «غرام إنسان متوفى»

دعِ الترابَ الباردَ يطمرني،
أوه، أيها الصديق!
إنَّ روحي دائماً معك.
وأنا، مقيمٌ في القبر،
في بلاد الهدوء والنسيان،
لم أنسَ ضنى حبّك المجنون.
وأنا أغادر الدنيا بلا وَجل
في لحظة العذاب الأخير،
كنتُ آمل بسعادة الفراق -
لكن لا فراق.
رأيتُ روعة الحوريات،
لكني حزنتُ، إذ لم أتعرف
على صورتك في ملامح السماء.
ماذا يعنيني بهاء الحُكم الإلهي
وما قيمةُ جنّةِ الخلد بالنسبة لي؟
فأنا حملتُ أشواقي الأرضية
معي إلى هناك.
وبينما أنا ألاطف حلمي العزيز
ذاته في كلِّ مكان.
أتمنى وأبكي وأغار
كما كنتُ دائمًا.
فإذا ما لامسَ تنهّدي العجيب
وجنتيكِ،
فإنَّ روحي ترتعش كلها
في عذاب صامت.
وإذا ما حدث وهمستِ باسم آخر
وأنت تغفين،
فإن كلماتك تسري كالنار
عليَّ وهي تلتهب.
لا يجدر بك أن تعشقي آخر،
كلا، لا يجدر.
فأنتِ مخطوبة للميِّت بكلمة
ولا أقدس.
هل من مغزى، وا أسفاه،
لخوفك أو لصلواتك؟
فأنتِ تعرفين أنه لا حاجة لي
للدنيا مع النسيان!

- 2 -

• الكساندر بلوك

«إليك، إليك من عالم الآخرة»

إليك، إليك، من عالم الآخرة،
يا صديقي، يا ملاكي، يا سُنّتي!
اغفر للشاعر المجنون،
فهو لن يعود إليك.
كنتُ مخبولاً وحزيناً،
لقد ضللتُ قدري،
فأنا ملسوع بحلم ذهبي
وببعض الغموض في القبر.
لقد أشرقتِ لي في الليل،
وحملتِني خارج هذه الحياة البائسة،
خفضتِ عينيك قليلاً
واحتضنتِ موزا الخاصة بي.
فسمعتُ في القبر صوت الطيور،
كان الربيع قريباً والتراب كان رطباً.
واللعب الغامض لجدائل البنت
الذهبية
كان بالنسبة لي جلياً.

- 3 -

• فيودر توتشيف

1

كم أتمنى أن أستلقي في قبري
مثلما أنا الآن استلقي على مسندي.
لكانت مضت قرون بعد قرون
وأنا أصغي إليك صامتاً إلى الأبد.

2

«أغنية»

(محاكاة شكسبير)

زأرَ أسدٌ جائع،
وعوى ذئبٌ على القمر؛
واستغرق فلاحٌ تَعِسٌ في نومه
بعد أن أمضى نهاره بشظف.
خَبَتِ الجمرات في الموقد،
وصاحت بومة كبيرة بضرواة،
وتنبأ كَفَنٌ سريع
ناعيًا المريض عند نهر أودرا.
في هذه اللحظة،
كلُّ المقابر تُخرِجِ الأموات
من أشداق القبور
إلى عتمة القمر الباردة.

- 4 -

آنّا أخماتوفا

1

«إلى الموت»

سوف تجيء على كلِّ حال.

فلماذا ليس الآن؟

فأنا بانتظارك – وهذا ثقيل جداً

عليَّ.

لقد أطفأتُ الضوء وشرّعت الباب

لك، يا أيها الساحر والمألوف.

ولتتخذ لأجل ذلك ما شئت من هيئة،

فلتدخل مثل رصاصة مسمومة

أو لتتسلّل مع وزنٍ كما لو

أنّك لص محنّك،

أو سمِّمني بداء التيفوئيد،

أو بحكاية تخترعها أنت

لكنها معروفة للجميع حتى الغثيان –

بحيث أشاهد قمة القبعة الزرقاء

وذاك المسؤول عن البيت

وقد شحب من الخوف.

الأمر سيان بالنسبة لي الآن.

فنهر «ينيسيه» يفيض ونجمة الشمال

تتلألأ.

وبريق العيون العاشقة الأزرق

يطمس آخر بقايا الذعر.

2

«حين يموت إنسان»

حين يموت إنسان

تتبدل صورُ وجهه.

فالعينان تنظران بشكل مغاير

وتتغير ابتسامة الشفتين.

لقد لاحظت ذلك وأنا

عائدة من مراسمِ دفنٍ لشاعر.

منذ ذلك الحين أصبحتُ أدقق كثيرًا،

وها هو حدْسي قد تأكَّد.

- 5 -

أفاناسي فيت

«موت»

«أريد أن أحيا!- يصرخ جسورٌ بكل

كيانه.

ليكن خداعًا! أوه، امنحني الخداع!»

ولا يخطر بباله أبدًا أنه الجليد

للحظة،

بينما هناك، تحته، محيط بلا قاع.
أيهرب؟ إلى أين؟ فأين الحق وأين
الخطيئة؟
وأين السند لكي يمدَّ يديه إليه؟
تحت كلِّ بزوغ حياة وكل ابتسامة
يتقدّم الموت بكل زهو.
يبحث العميان عن الدرب عبثًا،
معتمدين على أحاسيس أدلائهم
العميان؛
فإذا كانت الحياة بازار الله
الصاخبة،
فإنَّ الموتَ وحده - معبده الخالد.

- 6 -

• مارينا تسفيتاييفا

1
«البُنيِّة - الموت»

غسل القمر الأرضية الباردة
بموجة سويّة بلون الحليب.
رحتُ أغفو تحت القمر بحلاوة،
ضاغطةْ الباقة إلى خدي الملتهب.
انتابني قلق مضاعف من الحلم
والضياء،
ففتحتُ عينيَّ النعستين.
وإذ بالبنيّة - الموت ينحني فوقي
كملاك زهري بلا أجنحة.
كانت قلادة تهتزّ في عنقها الدقيق،
وحمرة تنساب على الخدين،
ويبدو أنها ركضت: ثمّة بعض الغبار
على خفِّها الأزرق.
كان ثمة خيط فيروزي في شعرها
الأجعد
يزيِّن ببهرجة كبيرة أهدابها المذهبة.
« أنت - ولد صغير وأنا - بنيّة:
وسوف نتسلّى معاً في الطريق.
فهيا البس (أنت فارس) شالي
المطرّز!»
فقدّمتُ لها الباقة بصمت...
وراح القمر يغسل الأرضية
بموجة حليبية
سويّة وباردة.

2
«الموت - يعني لا»

الموت - هو لا،

الموت - هو لا,
الموت - هو لا.
لا - للأمهات,
لا - للخبازين.
(مسمار - لن تلتهمه)
الموت - يعني هكذا:
بيتاً غير مكتمل,
ابناً لم تنجز إنضاجه,
حزمة بقيت غير مربوطة,
تنهيدة غير كاملة,
صرخة محبوسة.
أما أنا - فأعني بلى,
بلى- للأبد,
بلى - على الرغم,
بلى - عبر كلِّ شيء,
حتى لك
سأصرخ أنْ لا!
هذا يعني - لا,
هذا يعني - هراء,
مجرد كذب روزنامي !

- 7 -

إيفان بونين

1

«أنا, مَن عرف صمتَ القبور»

أنا, مَن عرف صمت القبور,
أنا, مَن ذاق أحزان الظلام,
من أعماق الأرض أُقرُّ للتراب
أفعالَ الجَمال الذي لا يغيب!

2

« الدنيا أقفرت.. والتراب همَدَ..»

الدنيا أقفرت... هَمَدَ التراب..
عاصفة ثلجية كنست الجثث,
وقد حجبتِ النجومَ بالريح,
وراحت تدق الأجراس في العتمة.

قصيـدتان

الصيَّاد: سارة بيال ـ تشيلي

قائمة المغازل: أنطونيو ماتشادو ـ إسبانيا



بديع صقور

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ســارة بيال:

- صحفية وشاعرة من تشيلي ولدت عام 1931.
- ترأست جمعية «بيدروبرادو» الشعرية في مدينة «فالبرائيسو.. « و»فيئيادل مار».
- صديقة حميمة للشاعر بابلو نيرودا.
- لها أعمال شعرية ونثرية، منها: المدينة التي لا تستطيع أن تقول، الإصغاء للريح،
- ولها كتاب وثائقي عن حياة بابلو نيرودا بعنوان: بابلو نيرودا في فالبرائيسو.

ـ أنطونيو ماتشادو:

- شاعر إسباني، ولد في إشبيلية عام 1875 وتوفي عام 1939، عاش طوال حياته معلماً...
- تمتاز أشعاره بالحكمة والتأمل...

ـ من أعماله:

- عزلة ـ ممرات ـ حقول كاستيجا ـ صفحات مختارة ـ أشعار كاملة ـ أناشيد جديدة.
- وله أعمال في المسرح كتبها بالتعاون مع أخيه «مانويل».

الصيَّاد

سارة بيال

كل يوم تعود من عملك
فوق الموج
وأنا أعود من النسيان.
الأرض تمنحني ثمرة مرة بين أوراقها.
عيشة أقل من حياة البحر.

***

بين ذراعيك تجلب حمولتك النابضة،
تلك التي عرفت كيف تقتلعها.
وأنا أعود من البعيد، بشباكي
الفارغة، بعد إبحار طويل.

***

أيها الصياد تبسم
وظهرك المحروق تديره
للموج المالح
وأنا في ظلمة أوردتي السكرى
أنظر إلى وجهي.
تحت شمس العصر نشرْتَ الشباك
لتجفَّ..
وأنا واصلتُ الشفر في الرمال

أتأمل الغيوم التي لن تعود أبداً.
أيها الصياد، تجني حصادك
من اللانهاية،
من وديان البحر
وأنا لم أجلب من البعيد حتى ولو
سنبلة مشمسة..
وأنت تمضي ولا أراك.
أيها الصياد...
بالشباك المبللة تعود
في الليل تعود، وقد نسيت
أن تصطاد،
أكبر أسماك القمر التي بين
ذراعيك العاريتين..

قائمة المغازل

أنطونيو ماتشادو

عيناك تذكرني

صيف الليالي

ليالٍ سوداء بلا قمر.

شاطئ البحر مالح

السماء كالحة ومنخفضة

النجوم تطلق شرراً ناعماً

عيناك تذكرني

الليالي الصيفية

وجسدك الأسمر...

القمح المحترق..

والنار تزفر...

في الحقول الناضجة.

***

أختك صافية ونحيلة

مثل الأسل رشيقة وضامرة

مثل الصفصاف الحزين

مثل الكتاب «الغلوكوزي».

***

أختك شِهابٌ

في الأزرق البعيد

فجرٌ ونسيم بارد

فوق الحور الفقير

وعلى الضفاف يرتجف

نهرٌ صغيرٌ، ووديع.

***

أختك شهاب في الزرقة البعيدة

أيتها السمراء شكراً

أيتها السيدة الغجرية

وأنت تنظرين للظل

أريد أن أعبئ كأسي

لأسكر ذات ليلة

سماؤها حالكة، ومنخفضة

تشتاق الغناء معك.

***

شاطئ البحر مالك..

أغنية واحدة تترك

رماداً على الشفاه...

وأنت تنظرين للظل

أريد أن أعبئ كأسي.

لأجل أختك الجميلة

قطفتُ باقةٌ

من الأزهار الجديدة

في اللوز الأبيض..

وفي هدوء وحزن

سأروي في فجر أذار

حزامك الأخضر

وفي هواء حزين

من السواقي الصافية.

سأجمع نسرين الماء الراكد.

لأجل أختك الجميلة

سأكون غصناً أبيض كالثلج.

الشـاعرة البولنديـة

الحائزة «نوبل» للآداب 1996

فيسوافا شيمبورسكا

تـرجمة: فهد حسين العبود

مترجم من سورية

شاعرة وناقدة ومترجمة بولونية ولدت عام 1923.عضو اتحاد الأدباء البولونيين وأكاديمية المعرفة البولونية. عملت في العام 1943 موظفة في سكة الحديد، وفي العام نفسه بدأت بكتابة الخاطرة والشعر. في العام 1945 بدأت بدراسة اللغة البولونية في جامعة ياغيللون ثم تحولت لدراسة علم الاجتماع في الجامعة نفسها. نشرت بواكير أشعارها في جريدة (اليومية البولونية) في كراكوف. في العام 1949 أنجزت أول ديوان لها تحت عنوان «لهذا نحيا» لكنه لم يُوافق على طباعته إلا في عام 1952 بحجة عدم تحقيقه للمعايير السياسية. عملت بين عامي 1953 و1981 في هيئة تحرير مجلة «الحياة الأدبية». وبين عامي 1981 و1983 في هيئة تحرير مجلة «الكتابة». حصلت في عام 1991 على جائزة «غوته». وتوَّجت مسيرتها الأدبية في العام 1996 بجائزة نوبل للآداب. أعمالها على التوالي هي:

1. لهذا نحيا 1952
2. أسئلة تراود الخاطر 1954
3. نداء إلى ييتا 1957
4. الملح 1967
5. كل الأحوال 1972
6. الرقم الكبير 1976
7. أناس على الجسر 1986
8. النهاية والبداية 1993
9. لحظة 2002
10. نقطتان 2005
11. ههنا 2009

أناس ما

أناس ما، في هروب أمام أناس ما،
في بلد ما، تحت الشمس،
وغيوم ما.
يتركون كل أشياء ما، كانت تخصهم:
حقولا مزروعة، دجاجات ما، كلابا،
مرايا تستعرض النار نفسها فيها.
يحملون على ظهورهم أباريق وصررا،
كلما فرغت أكثر، أصبحت يوما بعد يوم أثقل.
يحدث بصمت اصطفاف ما،
وفي الزحام سلب أحد ما لخبز أحد ما
وهزهزة أحد ما لطفل ميت.
أمامهم باستمرار طريق خاطئة،
جسر ليس هو المطلوب،
على نهر أحمر بشكل غريب.
في المحيط طلقات ما، مرة أقرب، ومرة أبعد،
وفي الأعلى تحوم طائرة ببطء.
الحاجة ماسة إلى اختفاء ما،
إلى تحول ما إلى حجر،
والأفضل إلى عدم
لوقت ما، قصير أو طويل.
يحدث أيضا شيء ما، لكن أين وماذا.
أحد ما يبرز أمامهم، لكن متى ومن،
وبكم من الأشكال، وبأيِّ نوايا.
إن كان يملك خيارا،
ربما لن يرغب في أن يكون عدوا
ويتركهم على قيد حياة ما.

- 1 -

قائمة

سأنظم قائمة أسئلة،
لن أعيش حتى أسمع الإجابة عنها،
إما لأن الوقت ما زال مبكرا عليها
أو أن الوقت لن يسعفني لاستيعابها.
قائمة الأسئلة طويلة،
تثير مسائل مهمة وأخرى أقل أهمية
ولأنني لا أريد إضجاركم،
سأعلن بعضها فقط:
ما الذي كان حقيقيا،
وما الذي بالكاد ظهر على المسرح
الكوني وتحت الكوني،
حيث إلى جانب المدخل
يوجد مخرج إجباري.
ماذا عن كل هذا العالم الحي،
الذي سيدركني الوقت
قبل أن أقارنه بعالم حي آخر.
عن ماذا ستكتب الصحف
يوم ما بعد الغد.
متى تتوقف الحروب
وما الذي سيحل بديلا عنها.
على أي إصبع الآن
يوجد الخاتم العزيز
المسروق مني= المفقود

أين موضع الإرادة الحرة،

التي تستطيع أن تكون وأن لا تكون

في الوقت نفسه

ماذا عن عشرات الناس-

هل كنا حقا نعرف بعضنا بعضاً.

ما الذي حاولت أن تقوله لي / م /،

عندما لم تعد تستطيع الكلام.

لماذا أخذت الأشياء السيئة

كأشياء جيدة

وما الذي أحتاجه

كي أكف عن الخطأ أكثر؟

أسئلة ما

سجلتها قبل لحظة من إغفائي.

بعد الاستيقاظ

لم أعد أستطيع قراءتها.

أحيانا أظن

أن هذا شيفرة حقيقية.

ولكن هذا أيضا سؤال،

وسيغادرني يوما ما.

القليل عن الروح

لا تتواجد الروح إلا أحيانا

لا أحد يملكها دائما، بلا انقطاع.

من دونها،

يمكن أن يمر اليوم بعد اليوم،

السنة بعد السنة.

أحيانا، فقط

تعشش لفترة أطول،

في الدهشات ومخاوف الطفولة

أحيانا، فقط في استغرابنا

من كوننا كبارا في السن.

نادرا ما تؤازرنا

في أعمالنا الرتيبة

كتغيير أماكن الأثاث

وحمل الحقائب

أو ذرع الطريق بحذاء ضيق.

في لحظة ملء الاستمارة

وتقطيع اللحم،

ينتهي يوم عملها.

في آلاف الأحاديث،

تشارك في واحد،

وهذا ليس قطعيا

لأنها تفضل الصمت.

حين تبدأ أجسادنا بالتألم والتألم

تنسل خارجة من مناوبتها.

صعبة الإرضاء:

بنفور ترمقنا في الزحام،

يقززها صراعنا لأجل أي تفوق

وأيِّ مصالح مهزوزة.

السعادة والحزن

ليسا شعورين منفصلين بالنسبة لها،
في اتحادهما فقط،
تكون موجودة إلى جانبنا.
يمكننا الاعتماد عليها
عندما لا نكون متأكدين من أي شيء
ويثير فضولنا كل شيء.
من الأشياء المادية
تحب ساعات البندول
والمرايا، التي تعمل بحماسة،
حتى عندما لا ينظر فيها أحد.
لا تقول من أين أتت
ومتى سنفقدها من جديد،
ولكن من الواضح أنها تنتظر هكذا سؤال.
ما يبدو من الأمر هو
أننا وهي نحتاج بعضنا البعض
من أجل شيء ما.

البروفيسور العجوز

سألته عن الأوقات،
حين كنا لا نزال صغارا،
ساذجين، متهورين، أغبياء، غير جاهزين.
أجاب:
بقي شيء من ذلك باستثناء الشباب.
سألته إن كان لا يزال يعرف بالتأكيد،

ما هو جيد للبشرية وما هو سيء.

أجاب:

الوهم الأكثر احتمالية للقتل.

سألته عن المستقبل،

ألا يزال يراه بوضوح.

أجاب:

قرأت الكثير بما يكفي من كتب التاريخ.

سألته عن الصور،

تلك التي في إطارات على الطاولة.

أجاب:

كانوا وغابوا: الأخ، ابن العم، أخت الزوجة، الزوجة، البنت على ركبتي الزوجة،

القط الذي بين يدي البنت،

شجرة الكرز المتفتحة، والطائر المحلق فوقها بملامح غير واضحة.

سألته إن كان يحدث أن يكون أحيانا سعيدا.

أجاب:

ما زلت أعمل.

سألت عن الأصحاب ألا زال لديه منهم أحد.

أجاب:

بضعة من مساعدي القدماء،

الذين أصبح لديهم مساعدون قدماء أيضا،

السيدة لودميوا المتسلطة في بيتها،

أحد ما أكثر قربا، لكنه خارج البلاد،

آنستان تعملان في المكتبة، كلتاهما بشوشتان،

الصغير كشيش الساكن في الجهة المقابلة، ومارك أوريليوش.

سألته عن الصحة والمزاج.

أجاب:

يحظرون علي القهوة، الفوتكا، التدخين،

وحمل الذكريات والأشياء الثقيلة.

فيكون علي أن أدعي، بأنني لا أسمع ذلك.

سألت عن الحديقة والمقعد في الحديقة.

أجاب:

عندما يكون المساء رائقا، أراقب السماء.

ولا أستطيع إشباع دهشتي،

من أن هناك الكثير من نقاط الرؤية.

المدينة الفاضلة

إنها الجزيرة التي

يتوضح عليها كل شيء.

هنا يمكن الوقوف

على أساس البراهين.

لا توجد دروب أخرى

سوى الدرب الموصلة.

والشجيرات محملة،

حتى الانحناء بالإجابات.

تنمو هنا

شجرة الحدس الصائب

بأغصان الحلول الأبدية.

مستقيمة بشكل مبهر،

تقف شجرة التفهم

بجانب نبع يسمى

(آها! هكذا الأمر إذا)

كلما تعمقت في الغابة أكثر، يتسع

وادي الوضوح.

إن كان هناك من شك ما،

فالريح تذروه.

الصدى، من دون انتداب من أحد،

يدلي بصوته

وبلهفة يفسر أسرار العوالم.

إلى اليمين،

كهف يستلقي فيه المعنى.

إلى اليسار،

بحيرة القناعة العميقة.

من القاع، تخرج الحقيقة

وتطفو بخفة على السطح.

فوق الوادي،

ينتصب جبل التأكد الراسخ.

من القمة،

تطل حقيقة الأشياء.

على الرغم من كل هذه المغريات، فالجزيرة غير مأهولة،

وتبدو على شواطئها آثار أقدام صغيرة

متجهة بلا شك نحو البحر

كما لو أن أحدهم غادر المكان

ومن دون رجعة أغرق نفسه

في العمق.

في الحياة ما لا يمكن استيعابه

ساعة مبكرة

ما أزال نائمة،

بينما تتولد الحقائق

تبيض النافذة، تنبثق الغرفة من الفراغ غير الواضح

وتبحث فيها أشعة الشمس، الشاحبة المترنحة عن مؤازرة.

بتتابع ومن دون استعجال

ـ لأنه حفل طقوسي ـ

تشرق سطوح السقف والجدران،

وتنفصل الأشكال،

الواحد عن الآخر،

الجهة اليسرى عن اليمنى،

تضاء المسافات بين الأشياء،

ترتعش اللمعانات بين الأشياء،

على الكأس، على مقبض الباب.

لم تعد تهيؤات فقط، ولكن حقيقة كاملة

تلك الأشياء التي سقطت على الأرض

الأشياء التي تقع ضمن الإطارات العامة.

ووحدها التفاصيل

لم تدخل بعد في حقل الرؤية.

ولكن انتباه، انتباه، انتباه

هنالك إشارات كثيرة إل أن الألوان تعود

حتى أصغر الأشياء تستعيد لونها

ولون ظلها.

نادراً ما يثير هذا إعجابي ـ مع أنه من المفروض أن يفعل.

أستيقظ عادة بدور الشاهد المتأخر،

بعد أن تكون المعجزة قد حصلت،

والنهار قد تقرر،

وما قبل الفجر بمهنية عالية قد استحال فجرا

يومًا ما كنا نعرف العالم مصادفة

يوما ما كنا نعرف العالم مصادفة:

كان صغيرا لدرجة استيعابه بقبضتي اليدين،

سهلا لدرجة أن يوصف بابتسامة،

مألوفا، مثل صدى الحقائق القديمة في الصلاة.

لم يرحب بنا التاريخ بأبواق النصر:

نثر الغبار الوسخ في أعيننا.

كانت أمامنا دروب بعيدة وعمياء،

آبار مسمومة وخبز مر.

وكانت غنيمتنا في الحرب معرفة العالم:

وجدناه كبيرا، لدرجة استيعابه بقبضتي اليدين،

صعبا، لدرجة أن يوصف بابتسامة،

غريبا، مثل صدى الحقائق القديمة

في الصلاة

هفوة

لم أحسن التصرف البارحة في الكون.

عشت طوال اليوم دون أن أسأل عن أي شيء،

لم أندهش من أي شيء.

نفذت الأعمال اليومية،

وكأنها كانت كل شيء واجب علي.

شهيق، زفير، خطوة بعد خطوة، التزامات،
لكن دون أن أفكر أبعد
من الخروج من البيت والعودة إلى البيت.
كان من الممكن أن أنظر إلى العالم على أنه عالم مجنون،
بينما نظرت إليه كشيء عادي مستهلك.
بلا- كيف – ولماذا
ومن أين جاء هذا –
وما حاجته لكل هذه التفاصيل الحركية.
كنت مثل مسمار غرز بشكل سطحي في الحائط

أو
(هنا توجد مقارنة عجزت عنها)
واحدة بعد أخرى، أتت التغييرات،
حتى في حقل لمح البصر المحدود.
كانت يدي أصغر بيوم واحد على الطاولة الأصغر في السن
كان خبز البارحة مقطعا بشكل مختلف.
كانت الغيوم كما لم تكن من قبل، والمطر كما لم يكن قط،
لأنه هطل بقطرات ماء مختلفة.
دارت الأرض على محورها،
ولكن في فراغ منفلت إلى الأبد.
استمر ذلك 24 ساعة كاملة.
1440 دقيقة من المناسبات.
86400 ثانية للتمعن.
على الرغم من أن إتيكيت الكون
صامت حول موضوعنا،

الكاهن وحُبُّهُ

ميشيما يوكيو

ترجمها عن اليابانية إلى الإنكليزية: إيفان موريس

ترجمها عن الإنكليزية إلى العربية: د. إبراهيم يحيى شهابي

مترجم وباحث من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يعد ميشيما يوكيو، في اليابان بصورة عامة، كاتباً من الدرجة الأولى. أنهى دراسته في مدرسة بير(Peer) حيث أحرز مرتبة الشرف العليا في صفه، ثم التحق بجامعة طوكيو، فتخرَّج فيها في العام 1947، ثم عمل في وزارة المالية. ولكنه تخلى عن وظيفته الحكومية بعد بضعة شهور وقرر أن يتفرغ كلياً للكتابة.

يعد أسلوب ميشيما في قصصه ورواياته منمّقاً وغامضاً في أغلب الأحيان، ويوشك على أن يكون ذا قيمة عالية نادرة. وعلى الرغم من صعوبة ترجمة مثل هذا النمط من الكتابة فإنها تحظى باجتذاب الشباب في اليابان. ومن أسباب نجاح ميشيما أدبياً طريقته المؤثرة في وصف سلوك الجيل الضائع بعد الحرب اليابانية وأفكاره. فقد أثارت قصصه ورواياته حالات اليأس والفوضى والإحساس بالفراغ التي شاعت بين الكثير من الشباب الياباني منذ الحرب.

يتمتع كاهن هيكل شيغا بأسمى الفضائل. حاجباه أبيضان، عجوز لا يكاد يقدر على تحريك عظامه عندما يتنقل متكئاً على عكازه من مكان إلى آخر في الهيكل.

لم يكن عالم الدنيا في نظر هذا الزاهد سوى كومة من القمامة. فابتعد عن هذا العالم سنين طويلة. أما شجرة الصنوبر التي غرسها بيديه أثناء تجواله في معتزله الحالي فقد نمت وصارت شجرة كبيرة تتماوج أغصانها مع الريح. لا بد لكاهن نجح في التخلي عن عالم الدنيا العائم زمناً طويلاً من أن يشعر بالأمان والطمأنينة فيما يتعلق بالحياة الآخرة.

عندما كان هذا الكاهن ينظر إلى الأغنياء والنبلاء يبتسم إشفاقاً عليهم، ويستغرب كيف لا يدركون انهم إنما يتمتعون بمسرات لا تعدو كونها أحلاماً فارغة. وعندما كان يرى امرأة جميلة يشفق على الرجال الذين ما زالوا يعيشون في عالم الوهم والخداع، والذين ألقي بهم فوق أمواج المسرات الجسدية الفانية.

منذ اللحظة التي لا يعود المرء يستجيب فيها أدنى استجابة إلى الحوافز والنوازع التي تنظم العالم المادي، يصبح هذا العالم في نظره ساكناً تماماً. لذلك لم تكن عينا الكاهن العظيم ترى من العالم سوى سكون مطبق، وأصبح في نظره مجرد صورة رسمت على الورق، أو خريطة لأرض أجنبية. وعندما يصل المرء إلى حالة ذهنية تجرده كلياً من العواطف الدنيوية، فإنه ينسى الخوف نهائياً. وهكذا لم يكن الكاهن العظيم يفهم سبباً لوجود جهنم. وكان متيقناً، من دون أيِّ مجازفة، أنه لم يعد للعالم الحالي أيُّ قوة، بل أصبح خالياً من أي زهو أو خيلاء. ولم يخطر بباله أن ذلك المفهوم ليس سوى نتيجة لما يتمتع به من فضيلة وحصانة عالية وطهارة صافية.

وبقدر ما يتعلق الأمر بجسد الكاهن، يمكن القول إن لحم جسده قد هجره. وكان يستمتع في مناسبات معينة كالاستحمام برؤية عظامه الناتئة وقد غطاها جلده الذابل بصورة غير مستقرة. أما وقد وصل جسده إلى هذه المرحلة، فقد شعر أن بإمكانه التصالح معه، كما لو كان شخصاً آخر. ويبدو أن مثل هذا الجسد أصبح ملائماً لغذاء الأرض الطاهرة أكثر مما هو ملائم لطعام الحياة الدنيا وشرابها. كان يعيش أحلامه الليلية في الأرض الطاهرة بقوة، وعندما يستيقظ يدرك أنه لكي يبقى حيا في العالم الحالي، ينبغي أن يرتبط بحلم حزين عابر.

أعداد كبيرة من الناس كانوا يؤمون قرية شيغا من العاصمة في فصل مشاهدة الزهور. لم يكن ذلك يزعج الكاهن أبداً لأنه تجاوز منذ زمن طويل تلك الحالة التي تثير فيها مباهج الدنيا عقله. وذات مساء ربيعي غادر الكاهن معتزله باتجاه البحيرة متكئا على عكازه. كانت ظلال الغسق القاتمة قد أخذت تخترق ضوء المساء الساطع. وكانت مياه البحيرة ساكنة تماماً. وقف الكاهن على ضفة البحيرة وشرع يؤدي طقوس التأمل المائية.

في تلك اللحظة قدمت عربة تجرها الثيران، يبدو أن صاحبها ذو مكانة رفيعة، متجهة إلى البحيرة ووقفت قرب المكان الذي كان الكاهن يقف فيه. تبين أن العربة لسيدة من البلاط الإمبراطوري من منطقة كايوغوكو في العاصمة، وتحمل هذه السيدة لقب «المحظية الإمبراطورية العظيمة». جاءت هذه السيدة لمشاهدة منظر الربيع في شيغا، ولدى عودتها أوقفت عربتها عند البحيرة ورفعت الستارة لتحظى بالنظرة الأخيرة للبحيرة. التفت الكاهن العظيم، من غير قصد، باتجاهها، وما أن رآها حتى افتتن بجمالها الذي غمره وهيمن عليه. التقت عيناه بعينيها، وبما أنه لم يحول نظره عنها، لم تكلف نفسها أن تشيح بوجهها عنه. لم تكن نزعتها التحررية من النوع الذي تسمح للرجال أن يحملقوا فيها بوقاحة. ولكنها شعرت أن دوافع هذا العجوز الزاهد المتجهم لا يمكن أن تكون دوافع رجل عادي. أرخت السيدة الستارة بعد لحظات وأقلعت بعربتها ببطء على الطريق المؤدية إلى العاصمة عبر ممر شيغا. جن الليل والعربة في طريقها إلى المدينة على طريق الهيكل الفضي. تسمّر الكاهن في مكانه وعيناه تتابعان العربة إلى أن بدت كشوكة حمراء اختفت بين الأشجار البعيدة.

وفي غمضة عين انتقم العالم الحالي من الكاهن انتقاماً مخيفاً، إذ انهار حطاماً كل ما كان يتخيله آمناً تماماً.

عاد إلى الهيكل وواجه صورة بوذة الرئيسة ودعاه باسمه المقدس، إلا أن أفكاراً غير طاهرة ألقت بظلالها القاتمة عليه. فقال لنفسه: إنه جمال إمراة، وما هو سوى شبح عابر وظاهرة مؤقتة مؤلفة من لحم بشري ـ لحم لا بد من تحطيمه على الفور. ومع ذلك فإن هذا الجمال الذي يفوق الوصف والذي هيمن عليه منذ اللحظة الأولى عند

البحيرة أخذ يزداد استحواذاً على قلبه كلما حاول جاهداً إبعاده عنه، وكأن لهذا الجمال قوة خارقة تغزوه من مكان بعيد لا حدود له. لم يكن الكاهن صغيراً جسدياً ولا روحياً ليظن أن هذا الشعور الجديد كان مجرد لعبة أو حيلة مارسها عليه جسده. فهو يعلم تماماً أن لحم الجسد لا يتغير بهذه السرعة. لقد بدا له وكأنه غمس بمادة سامة سريعة التأثير فقلبت روحه رأساً على عقب. لم ينقض الكاهن العظيم عهد الطهارة أبداً. إن الحرب التي خاضها في شبابه ضد مطالب الجسد جعلته يعتقد أن النساء لسن سوى كائنات جسدية مثيرة للشهوة. أما الجسد الحقيقي فهو الذي يوجد في مخيلته. وبما أنه كان يعتقد أن الجسد هو شيء مجرد مثالي أكثر مما هو حقيقة مادية، فقد اعتمد على قوته الروحية لكبحه. حقق الكاهن في هذا الجهد نجاحاً لا يشك فيه أحد ممن يعرفون الكاهن.

ومع ذلك كان وجه المرأة التي رفعت ستارة العربة ونظرت إلي البحيرة وجهاً متناسقاً متناغماً جداً بحيث لا يمكن القول إنه مجرد جسد، ولم يستطع الكاهن أن يجد له وصفاً ولا اسماً. لم يسعه إلا الاعتقاد بأن شيئاً ما كان كامناً منذ زمن طويل في هذا الوجه بصورة مضللة، ثم أظهر نفسه أخيراً. ذلك الشيء ليس سوى العالم الحالي الذي كان مسترخياً حتى تلك اللحظة بيد أنه انتفض الآن وخرج من الظلمة وأخذ يتحرك.

شعر الكاهن كأنه كان يقف على قارعة شارع عام يقود إلى العاصمة ويداه على أذنيه يراقب عربتين كبيرتين تقودهما ثيران، تمر إحداهما بالأخرى محدثتين قرقعة عالية . وفجأة رفع يديه عن أذنيه فتدفق الضجيج الخارجي من حوله.

ولكي يدرك المرء هذه الظاهرة بمدّها وجزرها، ولكي يسمع هديرها بأذنيه، ينبغي أن يدخل دائرة العالم الحالي. أما بالنسبة لشخص مثل هذا الكاهن العظيم الذي قطع صلاته بالعالم الخارجي وما فيه، لابد وأن يضع نفسه في خضم هذه الصلات.

حتى عندما كان يقرأ آيات من كتاب الحكمة الديني، كان يصدر، من حين إلى حين، تنهدات تنم عن كرب نفسي. كان يظن أن الطبيعة سوف تحرفه عن سواء السبيل، فينظر من نافذة معتزله إلى الجبال الشامخة في الأفق البعيد تحت السماة، عند المساء. ومع ذلك كانت ظنونه هذه تتلاشى كقطع سحاب. كان ينظر إلى القمر، لكن أفكاره

تظل تجول في رأسه كما كانت من قبل. وعندما كان يعود ويقف أمام تمثال بوذا بائساً محاولاً استعادة طهر عقله وصفائه، يرى وجه بوذا قد تحول إلى وجه السيدة التي كانت في العربة. لقد حصر عالمه كله في دائرة صغيرة: يقف الكاهن العظيم في طرف منها، والمحظية الإمبراطورية العظيمة في الطرف الآخر.

** ** **

سرعان ما نسيت محظية كايوغوكو الإمبراطورية العظيمة الكاهن الذي لاحظت أنه يحدق النظر فيها عند بحيرة شيغا. وبعد حين طرقت مسامعها إشاعة ذكّرتها بالحادثة، مفادها أن قروياً رأى بالمصادفة الكاهن العظيم واقفاً يراقب اختفاء عربة السيدة عن أنظاره، فذكر الأمر لأحد رجال البلاط الذي كان في زيارة إلى شيغا للتمتع بمشهد الزهور، وأضاف القروي قائلاً: ومنذ ذلك الحين والكاهن يتصرف كالمعتوه.

تظاهرت المحظية الإمبراطورية العظيمة بعدم تصديق الإشاعة. إذ كان هذا الكاهن بالذات مشهوراً بتقواه وفضيلته في جميع أنحاء العاصمة، وبالتالي فإن هذه الحادثة لا بد وأن تغذي غرور السيدة.

كانت السيدة متعبة من الحب الذي يبديه لها رجال الدنيا. وكانت تدرك تماماً جمالها الصارخ. وكانت لديها رغبة في أن تنجذب بأيٍّ قوة أخرى كقوة الدين التي ترى جمالها ومكانتها المرموقة بوصفها أشياء لا قيمة لها. وبما أنها سئمت الحياة الدنيا، فقد آمنت بالأرض الطاهرة. كان ينبغي أن تتوجه بوذية جودو التي نبذت جمال العالم المرئي وبهاءه الذي يعد في نظرها قذراً ودنساً، إلى شخص كالمحظية الإمبراطورية التي خدعت بألق حياة البلاط الفائق ـ ذلك الألق الذي بدا وكأنه ينم عن الأيام الأخيرة من سيادة القانون والانحلال.

كانت المحظية الإمبراطورية، من بين المهتمين بالحب، مكرمة بصورة خاصة بوصفها تجسيداً للتهذيب الملكي الرفيع. ومما زاد من طيب سمعتها أنها لم تبادل حبها مع أي رجل. ومع أنها كانت تقوم بواجباتها تجاه الإمبراطور بلياقة تامة وذوق رفيع، لم يصدق أحد، ولو للحظة واحدة، أنها كانت تحبه من أعماق قلبها. لقد كانت المحظية الإمبراطورية العظيمة تحلم بعاطفة تقع على تخوم المستحيل.

اشتهر الكاهن العظيم لهيكل شيغا بفضيلته، بحيث أن ما من أحد في العاصمة إلا ويعلم كيف تخلى هذا القس العجوز كلياً عن العالم الحالي. والأكثر غرابة وإذهالاً الإشاعة القائلة إنه ذهل بمفاتن المحظية الإمبراطورية وضحى من أجلها بعالم المستقبل. ليست هناك تضحية أعظم ولا هدية أكبر من التخلي عن مباهج الأرض الطاهرة التي كانت بين يديه.

لم تكن المحظية الإمبراطورية العظيمة تأبه بمفاتن الشباب الخليعين الذين كانوا يتجمهرون حول البلاط، ولا بالنبلاء الوسيمين الذين كانوا يأتون في طريقها. لم تعد الصفات الجسدية للرجال تعني لها شيئاً. كان اهتمامها الوحيد هو أن تجد رجلاً يمنحها أقوى وأعمق حب ممكن. إن امرأة بمثل هذه التطلعات تعد مخلوقاً مخيفاً حقاً. فلو أنها مجرد محظية من محظيات البلاط لاكتفت بالثروة الدنيوية. فقد كانت تتمتع بكل ما يمكن أن تقدمه الدنيا من ثروة. أما الرجل الذي كانت تنتظره فهو ذاك الذي يقدم لها ثروة عالم المستقبل.

انتشرت في البلاط إشاعات افتتان الكاهن بها. وأخيراً، رويت حكاية افتتانه للإمبراطور نفسه على سبيل الفكاهة. لم ترق هذه الثرثرات الساخرة للمحظية الإمبراطورية العظيمة، ولكنها احتفظت ببرودها وتظاهرت باللامبالاة. كانت تعلم جيداً أن هناك سببين يجعلان الناس يمزحون بشأن أمر محظور أساساً، السبب الأول هو، أن الإشارة إلى حب الكاهن العظيم تتضمن إطراء بجمالها الذي جعل حتى رجل دين كهذا يتخلى عن تأملاته الروحية، أمّا السبب الثاني فهو، أن حب هذا العجوز لهذه المرأة النبيلة لا يمكن أن ينسى.

ارتسمت صورة وجه الكاهن العظيم في ذهن المحظية الإمبراطورية العظيمة عندما رأته من نافذة عربتها. لا يوجد أي تشابه بينه وبين وجه أي رجل من الرجال الذين أحبوها حتى ذلك الحين. ومن الغريب أن يملأ الحب قلب رجل ليس فيه ما يجعله محبوباً. تذكرت السيدة قول الشعراء والمستشعرين في القصر «حبي يائس بلا أمل» عندما يريدون إثارة عواطف قلوب معشوقاتهم. بالمقارنة مع الوضع اليائس الذي وجد الكاهن نفسه فيه فإن أقل هؤلاء المحبين حظاً يعد في حالة يحسد عليها، وغدت

عباراتهم الشعرية في نظرها الآن مجرد زخارف عبث دنيوي مغرور لا عواطف فيها.
عند هذه النقطة، لا بد من التوضيح للقارئ أن المحظية الإمبراطورية العظيمة لم تكن، كما كان شائعاً، تشخيصاً وتجسيداً للأناقة الملكية، بل كانت تلك المرأة التي اكتشفت النكهة الحقيقية للحياة عندما يكون المرء محبوباً. فبالرغم من مكانتها العالية، فهي، قبل كل شيء، امرأة تنظر إلى السلطة والقوة كلها في العالم بوصفها أمراً فارغاً إن جردتا من هذه المعرفة. فالرجال من حولها يكرّسون أنفسهم للكفاح من أجل الوصول إلى السلطة السياسية. أما هي، فكانت تحلم بإخضاع العالم بوسائل مختلفة، بوسائل أنثوية خالصة. فهناك الكثيرات من النساء اللاتي عرفتهن قمن بحلق شعرهن واعتزال الدنيا، فكن في نظرها مدعاة للسخرية. إذ مهما تقول المرأة عند اعتزالها الدنيا، فمن المستحيل أن تتخلى عمّا تملكه. الرجال وحدهم فقط هم القادرون على التخلي عما يملكون.

لقد تخلى ذلك الكاهن العجوز في مرحلة من مراحل حياته عن العالم الطافي ومسرّاته كلها. فكان في نظر المحظية الإمبراطورية أكثر رجولة من النبلاء الذين عرفتهم في البلاط. ولكنه، كما تخلى عن هذا العالم العائم الحالي ذات يوم، فهو الآن على وشك التخلي عن عالم المستقبل، أيضاً، من أجلها.

تذكرت المحظية الإمبراطورية مفهوم زهرة اللوتس التي انطبعت في ذهنها انطباعاً حياً بفضل إيمانها العميق. أخذت تفكر في زهرة اللوتس الضخمة التي يبلغ عرضها مئتين وخمسين يوجانا. كانت تلك النبتة اللامعقولة تلائم ذوقها أكثر من زهرات اللوتس الضئيلة التي تطفو على سطح مياه الأحواض المائية في العاصمة. كان صوت الريح وهو يئن عبر أغصان الشجر في حديقتها ليلاً يبدو لها، وهي تصغي إليه، تافها لا نكهة فيه بالمقارنة مع الموسيقى الناعمة التي تعزفها الريح على أشجار الكنز المقدس في الأرض الطاهرة. وعندما كانت تفكر في الآلات الموسيقية الغريبة المعلقة في السماء والتي تعزف لوحدها من غير أن يمسسها شيء، تبدو لها أنغام القيثارة التي تتردد أنغامها في قاعات القصر تقليداً سخيفا لتلك الأنغام السماوية.

** ** **

كان العظيم لهيكل شيغا يكافح من أجل تحقيق الأمل الذي يراوده في أن يكون من ورثة عالم المستقبل. هذا الأمل هو الذي منحه المقدرة والقوة في حربه التي شنها ضد الجسد في شبابه. بيد أن هذا الكفاح اليائس في شيخوخته قد ارتبط بالإحساس بخسارة لا تعوّض.

كانت استحالة استكمال حبه للمحظية الإمبراطورية العظيمة واضحة وضوح الشمس في السماء. كما أدرك في الوقت نفسه أن استحالة تقدمه نحو الأرض الطاهرة طالما بقي أسيراً لهذا الحب. لقد لفَّ الظلام هذا الكاهن العظيم، الذي عاش حالة ذهنية لا مثيل لها، في ومضة بصر، فأصبح المستقبل لديه غامضاً تماماً. إن الشجاعة التي رافقته في كفاحه أيام الشباب، ربما تكون قد نشأت من ثقته بنفسه واعتزازه بحقيقة أنه جرد نفسه طوعا من المسرات والملذات التي كان يمكنه الحصول عليها فور طلبها.

استحوذ الخوف مرة أخرى على الكاهن العظيم. كان يعتقد، إلى أن اقتربت العربة النبيلة من شاطئ بحيرة شيغا، أن ما ينتظره وشيكا ليس سوى انطلاق السعادة القصوى النهائية (النيرفانا). أما الآن، فقد استيقظ ليجد نفسه في ظلمة العالم الحالي حيث من المستحيل أن يرى المرء ما يكمن أمامه على بعد خطوة منه.

ذهبت التأملات الدينية المختلفة سدى. جرب التأمل الأقحواني، وتأمل المشهد الكلي، والتأمل الجزئي، ولكن ما إن كان يبدأ بأيّ من هذه التأملات حتى تبرز صورة المحظية الجميلة أمام ناظريه. حتى التأمل المائي لم يجد نفعاً، لأن صورة وجهها الجميل كانت تومض من تحت تموجات ماء البحيرة وتطفو على السطح.

كان ذلك، بلا شك، نتيجة طبيعية لافتتانه بها. وسرعان ما أدرك الكاهن أن التركيز يؤذي أكثر مما ينفع. فصار يحاول أن يبلّد روحه بالتشتت وعدم التركيز. ومما أدهشه هو ما ظهر له من تأثير متناقض ظاهريا، إذ أن التركيز الروحي ينبغي أن يدفع به إلى أعماق أوهامه، ولكن تبين له أن اتباع أسلوب التشتيت الذهني المناقض يجعله يقبل بهذا الوهم. وبما أن روحه استسلمت تحت الضغط قرر أن يتخلص من معاناة التهرب عن طريق تركيز أفكاره عمداً على المحظية الإمبراطورية العظيمة، بدلاً من متابعة الكفاح الذي لا طائل تحته.

كان الكاهن العظيم يجد متعة في عبادة صورة السيدة التي تتراءى أمام عينيه بطرق مختلفة، كما لو كان يعبد تمثال بوذا ذي الإكليل الحريري المطرز والموشح بالذهب. وبذلك حوّل موضوع حبه إلى كائن مستحيل الوجود، يزداد باضطراد أناقة وبعداً، الأمر الذي جعله يشعر بمتعة خاصة. ولكن لماذا؟ لأنه، بالتأكيد، خير له أن يتصور المحظية الإمبراطورية العظيمة امرأة عادية ماثلة أمامه فيها سمات الضعف البشري المألوفة. وهكذا يستطيع تحويلها إلى ميزة في خياله، على الأقل.

وما أن أنعم النظر في هذه المسألة حتى بدت له الحقيقة. تبين له أن ما كان يتصوره في المحظية الإمبراطورية العظيمة ليس مخلوقاً من لحم، ولا هو مجرد رؤيا، بل كان رمزاً للحقيقة والواقع، بل رمزاً لجوهر الأشياء. وكان غريباً، في واقع الأمر، أن يتتبع ذلك الجوهر في هيئة امرأة. ومع ذلك لم يكن السبب بعيد المنال. إذ حتى عند وقوع الكاهن العظيم لهيكل شيغا في الحب، فإنه لم يتخل عما ألفه من تدريب نفسه خلال السنين الطويلة من تأملاته وسعيه للاقتراب من جوهر الأشياء بفضل التجريد المستمر. أصبحت محظية كايوغوكو الإمبراطورية العظيمة في نظره متماثلة مع مشهد ورقة اللوتس الضخمة التي يبلغ عرضها مئتين وخمسين يوجانا. كانت المحظية تبدو له لدى تخيلها مستلقية على الماء تحملها أزهار اللوتس أكبر من جبل سوميرو وأوسع من المملكة كلها.

كلما حوّل الكاهن العظيم حبه إلى أمر مستحيل، ترسخت خيانته لبوذا أكثر. لأن استحالة حبه أضحت مقرونة باستحالة الدخول إلى عالم التنوير. وكلما رأى أن حبه أصبح ميؤوساً منه أكثر، ازدادت أفكاره غير الطاهرة ترسخا في ذهنه. وطالما كان يعتقد أن حبه غير معقول وبعيد المنال، فقد رأى أن إقالة نفسه تعد احتمالاً متناقضاً ظاهرياً، أما وقد تحولت المحظية العظيمة الآن إلى مخلوق خرافي من المستحيل الحصول عليه، فقد تحول حب الكاهن إلى ما يشبه بحيرة كبيرة ساكنة آسنة تغطي سطح الأرض كله بعناد. على أيٍّ حال، كان يساور الكاهن أملاً في أنه سيرى وجه السيدة مرّة أخرى، ومع ذلك كان يخشى أنه عندما يلتقيها سينكمش شكلها الذي يراه كورقة لوتس عملاقة ويتلاشى من دون أن يترك أثراً. فإن حدث ذلك، فإنه، بلا شك، سينعم بالخلاص. نعم، عندئذ

سيكون قد كتب عليه دخول عالم التنوير. لقد غمر هذا المشهد بالذات الكاهن العظيم بالخوف والهلع.

أخذ حب الكاهن من طرف واحد يبتكر أفكاراً ماكرة خادعة للنفس، وعندما قرر أخيراً الذهاب إلى السيدة ورؤيتها، كان يلفه وهم بالشفاء من المرض الذي أنهك جسده. لقد خلط الكاهن بين البهجة التي رافقت قراره وبين نجاته في النهاية من شباك حبه، فلم يعد يميز أحدهما من الآخر.

** ** **

لم يجد أي من الناس المحيطين بالمحظية العظيمة شيئاً غريباً في رؤيتهم كاهنا عجوزاً يقف صامتاً في زاوية حديقة مسكنها متكئاً على عكازه محملقاً في المسكن. فمن المألوف أن يقف الزاهدون والسائلون خارج البيوت العظيمة في العاصمة بانتظار الإحسان إليهم. لفتت إحدى الوصيفات نظر المحظية إلى وجود الكاهن في الحديقة. فاختلست المحظية الإمبراطورية العظيمة النظر من وراء الستارة التي تفصل مكانها عن الحديقة، فرأت كاهنا عجوزاً ذاوياً في جلباب أسود كالح يقف مطأطئ الرأس. أطالت قليلاً النظر إليه، وعندما تأكدت، بما لا يدع مجالاً للشك، أنه هو الكاهن الذي رأته عند بحيرة شيغا ازداد وجهها الشاحب شحوباً. وبعد لحظات من التردد في اتخاذ قرار، أمرت وصيفاتها بإهمال وجوده. انحنت الوصيفات تعبيراً عن الطاعة. وانسحبن. لأول مرة تقع السيدة فريسة القلق والاضطراب. لقد رأت في حياتها الكثيرين ممن تخلوا عن الدنيا ولكنها لم تر أبداً من تخلى عن عالم المستقبل. كان المشهد مشؤوماً ومخيفاً بما لا يوصف. فتلاشت، بمثل لمح البصر، المسرة كلها التي استحضرتها مخيلتها من فكرة حب الكاهن. فبقدر ما تخلى الكاهن عن عالم المستقبل من أجلها، فهي، أيضا، تأكدت أنها لن تنال ذلك العالم.

نظرت المحظية الإمبراطورية العظيمة إلى ثيابها الأنيقة ويديها الجميلتين، ثم نظرت عبر الحديقة إلى معالم الكاهن العجوز غير الوسيمة وإلى ثيابه الرثة، فراعها أن يكون بين الإثنين أيُّ صلة.

كم يختلف ذلك كله عن المشهد الجميل الرائع! يبدو الكاهن كأنه خارج من توه من الجحيم. لم يبق من ذاك الرجل أي مظهر من مظاهر الفضيلة المتمثلة في نور الأرض الطاهرة الساطع الذي كان يجره وراءه. لقد تلاشى كلياً ذلك السطوع الذي كان في ذاته ويوحي ببهاء الأرض الطاهرة. وعلى الرغم من أن هذا الرجل هو ذاته الذي كان واقفاً بجانب البحيرة ،إلا أنه الآن يبدو مختلفاً تماماً.

إن المحظية الإمبراطورية العظيمة، مثلها كمثل غالبية من هن في بلاط الإمبراطور، تميل إلى أن تكون حذرة من عواطفها، خصوصاً، عندما تواجه ما يمكن أن يؤثر عليها تأثيراً عميقاً. ولدى رؤيتها الآن هذا الدليل في حب الكاهن العظيم شعرت بالإحباط خشية أن تأخذ العاطفة الكاملة التي كانت تحلم بها منذ سنين طويلة شكلاً لا لون له. وأخيراً عندما دخل الكاهن العاصمة مترنحاً متكئاً على عكازه نسي تماماً ما لاقاه من تعب، فشق طريقه إلى حدائق مسكن المحظية الإمبراطورية العظيمة في كايغوكو وألقى نظرة على الحديقة. كان يعتقد أنه لا يجلس وراء تلك الستارة سوى السيدة التي أحب. أما الآن وقد اتخذت عبادته شكلاً نقياً بدأ المستقبل يفرض سحره على الكاهن العظيم. إذ لم ير، من قبل أبداً، الأرض الطاهرة بمثل هذا الصفاء والتأثير في المشاعر. وأصبح شوقه إليها جسدياً وشهوانياً. لم يبق أمامه إلا لقاء المحظية العظيمة، وإعلان حبه لها، وهكذا يخلّص نفسه إلى الأبد من الأفكار الفاسقة التي كانت تربطه بهذا العالم وتمنعه من الحصول على الأرض الطاهرة. ذلك هو كل ما تبقى له أن يفعل.

كان من المؤلم له أن يقف هناك داعماً جسده العجوز بعكازه. وكانت شمس مايو الساطعة تنصب على رأسه الحليق عبر أوراق الشجر. وكان يشعر، بين الحين والحين، أنه فقد الوعي، ولولا عكازه لسقط على الأرض.. ليت السيدة تدرك حاله وتدعوه إلى المثول بين يديها فينتهي ذلك الإجراء. انتظر الكاهن العظيم، داعماً تعبه المتزايد على عكازه. وأخيراً غطت غيوم المساء الشمس. وتكاثف الغسق. ومع ذلك لم ترد أيُّ كلمة من المحظية الإمبراطورية العظيمة.

لم تكن المحظية تعرف أن الكاهن كان ينظر من خلالها ومن ورائها إلى الأرض الطاهرة. فكانت تختلس النظر إليه من حين إلى حين عبر الستائر المسدلة كان واقفاً

هناك لا يتحرك . شق نور المساء طريقه إلى الحديقة، وما زال واقفاً هناك.

شعرت المحظية الإمبراطورية بالذعر. شعرت أن ما تراه في الحديقة ليس سوى تجسيد لذلك الوهم المتجذّر الذي قرأت عنه في كتب الحكمة الدينية الهندوسية. غمرها الخوف من أن تهوي إلى الجحيم. إذ إنها قد أضلّت كاهناً فاضلاً، فلم تكن الأرض الطاهرة هي التي تتطلع إليها، بل جهنم ذاتها التي تعرف هي وغيرها أهوالها بالتفصيل. لقد تمزّق الحب السامي الذي كانت تحلم به. فحبها بهذه الطريقة يعد بحد ذاته إدانة. وفي حين كان الكاهن العظيم ينظر من ورائها إلى الأرض الطاهرة، كانت هي تنظر من ورائه إلى ممالك جهنم المروّعة.

ومع ذلك كانت هذه المرأة الكابوغوكوية معتزّة بنفسها جداً بحيث لم تستسلم لمخاوفها من دون مقاومة، فاستجمعت الآن مصادر قسوتها الفطرية كلها. وقالت لنفسها :الكاهن العظيم محكوم عليه بالانهيار عاجلاً أم آجلاً. نظرت من خلال الستارة ظانة أنها ستراه ملقياً على الأرض. ولكنها رأته ما زال واقفاً ساكناً، الأمر الذي أزعجها.

حلّ الليل وما زال الكاهن باديا في ضوء القمر كأنه كومة من العظام البيضاء كالطباشير. لم تستطع السيدة النوم خوفاً. ولم تعد تجرؤ على النظر من خلال الستارة إلى الحديقة. فأدارت ظهرها للحديقة. ومع ذلك ظلت تشعر أن نظرات الكاهن العظيم تخترق ظهرها. أدركت أن هذا ليس حباً عادياً مألوفاً. فانكبت المحظية الإمبراطورية العظيمة على الصلاة بجدية أكثر من ذي قبل خوفاً من أن تكون معشوقة، وخوفاً من أن تهوي إلى جهنم. صلّت من أجل أرضها الطاهرة التي حاولت الحفاظ عليها سليمة في قلبها. إنها أرض تختلف عن أرض الكاهن الطاهرة ولا صلة لها بحبه. ساورها شعور بأنها إن باحت له بذلك فإنها سوف تتفكك على الفور.

قالت لنفسها إنها لا صلة لها بحب الكاهن، فهو حب من جانب واحد ولا دور لمشاعرها فيه وليس هناك من سبب يدعوها للحط من قدر نفسها إن استقبلته في أرضها الطاهرة. حتى لو انهار الكاهن العظيم ومات فإنها لن تصاب بأذى. ومع ذلك أخذت هذه الثقة تهجرها كلما جنّ الليل. وعندما اختفى القمر وراء الغيوم بدا الكاهن كشجرة عجوز غريبة الشكل كثيرة العقد.

قالت لنفسها متأملة: «ليس لذلك الشكل في الخارج صلة بي». وبدت الكلمات مدوية في قلبها، «لم حصل ذلك كله، بحق السماء؟»

من الغريب أن المحظية الإمبراطورية العظيمة نسيت جمالها في تلك اللحظة. أو ربما، وهو الأصح، إنها تناست جمالها. وأخيراً بدأت تظهر آثار الضوء الأبيض الخافت في السماء الحالكة، وظهر الكاهن في ضوء الشفق. ما زال واقفاً حيث هو. هزمت المحظية الإمبراطورية العظيمة. استدعت إحدى وصيفاتها وطلبت إليه استدعاء الكاهن من الحديقة للدخول إلى مسكنها والركوع خارج الستارة.

كان الكاهن قد وصل إلى حافة النسيان عندما آل جسده للانهيار. لم يعد يعرف إن كان الذي ينتظره هو المحظية الإمبراطورية العظيمة أم هو عالم المستقبل. وعلى الرغم من أنه رأى الوصيفة قادمة من مسكن المحظية الإمبراطورية العظيمة متجهة إلى الحديقة المعتمة، لم يخطر بباله أن ما كان ينتظره قد أصبح في متناول اليد.

أوصلت الوصيفة رسالة سيدتها. وما أن أنجزت مهمتها حتى صدر عن الكاهن صرخة لا بشرية مرعبة. حاولت الوصيفة أن تقوده من يده، لكنه سحب يده منها وسار خلفها وحده نحو المسكن بخطوات سريعة حازمة خيالية.

كان الظلام ما زال مخيماً على الجانب الآخر من الستارة فكان من المستحيل رؤية شكل السيدة. ركع الكاهن مغطياً وجهه بيديه باكياً. بقي هكذا مدة طويلة من غير أن ينبس ببنت شفه. بدأ جسده يرتجف ارتجافاً تشنجياً.

امتدت يد بيضاء من وراء الستارة المسدلة بلطف أثناء ظلمة الفجر. أمسك بها كاهن هيكل شيغا وضغطها على جبينه ووجنتيه. أحست محظية كاياغوكو بيد غريبة باردة تلمس يدها. وأحست، في الوقت نفسه، برطوبة دافئة. تبللت يدها بدموع شخص آخر. ومع ذلك عندما شرعت أشعة نور الصباح الشاحبة باختراق الستارة، أطلق إيمانها المتوقد في نفسها إيحاء عجيبا جعلها تقتنع أن اليد المجهولة التي لمست يدها ليست سوى يد بوذا.

ثم انبثق المشهد العظيم مجددا في قلب السيدة: تراب الأرض الطاهرة، وملايين الأبراج السباعية المجوهرة، والملائكة التي تعزف الموسيقى، والبحيرات الذهبية المغطاة برمال

فضية، ونبات اللوتس الساطع، وأصوات الكالافينكا (kalavinka) العذبة ـ كل ذلك تولّد في قلبها من جديد. فإن كانت هذه هي الأرض الطاهرة التي سترثها ـ والتي تعتقد الآن أنها سترثها فعلاً ـ فلم لا تقبل حب الكاهن العظيم؟

انتظرت من الرجل ذي يدي بوذا أن يطلب منها رفع الستارة التي تفصلها عنه. سوف يطلب ذلك في الحال، وسوف ترفع الستارة ويبدو جسدها الجميل الذي لا يضاهيه جمال فيراه كما ظهر له ذلك اليوم عند شاطئ بحيرة شيغا، وسوف تدعوه إلى الدخول. انتظرت المحظية الإمبراطورية العظيمة، لكن كاهن هيكل شيغا العظيم لم ينطق بكلمة واحدة. لم يطلب منها شيئاً. وبعد مدة قصيرة ارتخت قبضته وسقطت يد السيدة البيضاء في ضوء الفجر. رحل الكاهن. حلّت البرودة في قلب المحظية الإمبراطورية العظيمة. وبعد بضعة أيام، سرت شائعة في البلاط مفادها أن روح الكاهن قد حظيت بالحرية النهائية في معتزله في شيغا. وعندما سمعت سيدة كاياغوكو هذه الشائعة، شرعت بنسخ كتاب الحكمة لفيفة بعد لفيفة بخط جميل.

مقدمة الترجمة الإنكليزية:

على الرغم من أن ميشيما يوكيو قد ولد في العام 1955 (أي بعد 16 سنة من ورود اسم أي مؤلف في هذه المجموعة) فهو يعد، في اليابان بصورة عامة، كاتباً من الدرجة الأولى. وبعد أن أنهى دراسته في مدرسة بير(Peer) حيث أحرز مرتبة الشرف العليا في صفه، التحق بجامعة طوكيو. تخرَّج فيها في العام 1947 والتحق بوزارة المالية. ولكنه تخلى عن وظيفته الحكومية بعد بضعة شهور وقرر أن يتفرغ كلياً للكتابة.

أول عمل نشر له كان في العام 1944، أي سنة التحاقه بالجامعة، بعنوان «الأيكة المزهرة» . كشف هذا العمل عن نضج مذهل وموهبة أصيلة جداً. وتأكدت هاتان الصفتان في روايته « اعترافات قناع» في العام 1949 والتي حظيت بتقريظ نقدي رفيع وشعبية واسعة، خصوصاً بين الشباب من القراء. إنها رواية تتميز بالصراحة والتصوير الدقيق للوعي الجنسي لدى بطل الرواية الذي اكتشف أنه مثلي وأن ذلك سوف يسبغ على حياته كلها سمة الشذوذ. ثم عمل ميشيما، في روايتين لاحقتين حظيتا بشعبية واسعة، على استكشاف أوسع وسبر أعمق لمشكلات الشذوذ الجنسي (المثلية).

تجاوزت كتابات ميشيما المدى المحدود لمثل هذه الموضوعات الخاصة فغطت مجالاً واسعاً مذهلاً. ففي روايته «التعطش للحب» (1951) ركز على حياة امرأة عاطفية حساسة مكتئبة تحاول العثور على دفء الحب في بيت يفتقر إلى الحيوية والأخلاق، الأمر الذي دفعها لارتكاب جريمة قتل. أما رواية «صوت الأمواج» فتشبه الحكايات الخرافية حول الجن والعفاريت، إذ تروي حكاية صياد سمك شاب وفتاة على جزيرة بعيدة عن الشاطئ الياباني. وتعد رواية «هيكل الفسطاط الذهبي»(1956) وصفا شائقاً أخاذا لشمّاس شاب غير متوازن شغل حياته كلها بجميكل الذي أشعل النار فيه أخيراً تعبيراً عن تحدّ وتحرّر فائقين.

إن موهبة ميشيما وطاقته الكبيرة مكّنتاه من إنتاج حجم مذهل من الأعمال. ولم يكن تنوع أعماله وموضوعاتها بأقل روعة من كثرتها. فقد نشر عشرات الروايات وأكثر من خمسين مجلداً من القصص القصيرة والمقالات، والمشاهد الكوميدية الصحفية والمسرحيات الكابوكية (Kabuki) التي مثّلت في أنحاء مختلفة من البلاد. كما مثّلت له مسرحيات حديثة في طوكيو. وأخيراً جرى إنتاج نسخة حديثة من مسرحيات نوح(Noh) بنجاح كبير. إن كاتباً له مثل هذا الإنتاج الضخم يتعرض، لا محالة، إلى الاتهام بالتكلف الأدبي والنمطية الآلية في تعبيراته. إلا أن ميشيما قد تلافى مثل هذه المخاطر، إجمالاً، لأنه أعد نفسه للبحث عن أفكار جديدة وتعابير حديثة. وفي الوقت نفسه يتعرض غزيرو الإنتاج من الكتّاب إلى اللا توازن الشديد. حتى إن أشد المعجبين بميشيما اعترفوا بأن كثيراً من أعماله المنشورة لم تضف شيئاً إلى شهرته الأدبية.

يعد أسلوب ميشيما في قصصه ورواياته منمّقاً وغامضاً في أغلب الأحيان، ويوشك على أن يكون ذا قيمة عالية نادرة. وعلى الرغم من صعوبة ترجمة مثل هذا النمط من الكتابة فإنها تحظى باجتذاب الشباب في اليابان. ومن أسباب نجاح ميشيما أدبياً طريقته المؤثرة في وصف سلوك الجيل الضائع بعد الحرب اليابانية وأفكاره. فقد أثارت قصصه ورواياته حالات اليأس والفوضى والإحساس بالفراغ التي شاعت بين الكثير من الشباب الياباني منذ الحرب. وعلى الرغم من أن ميشيما قد اشتهر بدقة تصويره لشباب ما بعد الحرب، فقد لجأ إلى الأدب الياباني الكلاسي لينهل منه مادته. كان أكثر اهتماماً بتقاليد بلده الثقافية من غالبية الكتاب الشباب في مرحلة ما بعد الحرب. وقد ظهر هذا الاهتمام في عمله المتمثل في

«كابوكي»، وفي مسرحياته «نوح» حديثة الأسلوب، وفي قصصه كالقصة الحالية، حيث يطبق مقاربة سيكولوجية (نفسية) على دوافع شخصيات من التاريخ الياباني القديم.

نشرت قصته «الكاهن وحبه « لأول مرة في العام 1954 عندما كان الكاتب في التاسعة والعشرين من عمره. لقد بنى القصة على وصف موجز ورد في المجلد 37 من تاريخ حرب القرن الرابع عشر الذي وضع له عنوان غير ملائم هو «وقائع تاريخ الحطم السلمي». لقد ركز ميشيما اهتمامه في هذه القصة على الدافع النفسي لبطليها كنقطة انطلاق أكثر من تركيزه على الأحداث ذاتها. إذ اهتم، بوجه خاص، بالصراع الداخلي بين الحب الدنيوي والحب الديني الذي يرى أنه موضوع شائع في الغرب ولكنه نادر في الأدب الياباني. إن العقيدة الدينية التي تشرب بها البطلان هي عقيدة «جودو» أو «الأرض الطاهرة» فالعقيدة البوذية التي أسسها هونين شونين في القرن الثاني عشر هي عقيدة الخلاص بالإيمان القائمة على عبادة أميتابها بوذا (Amitabha Buddha) إله النور اللامحدود. يقول ميشيما في المقدمة إن «بوذية جودو» ليست عقيدة كعقيدة اكتشاف العالم المتخيّل... إذ إن حكاية الحب بين الكاهن والمحظية الإمبراطورية قد نشأت في اللحظة الحرجة عندما كانت بنية العالم المثالي الذي كانا يتصورانه في خط التوازن بين الانهيار والبقاء.

إن بشير طائفة جودو العظيم هو إيشين (جينشين) الذي عاش من العام 942 حتى العام 1017. وكانت مبادئ الخلاص (Ojo Yoshu) التي ينادي بها تدعو إلى الموضوعات التي جسّدتها عقيدة طائفة الجودو. فالتنوير كما يقول إيشين يتم بالإيمان البسيط المتمثل في دعوة اسم أميتابها بوذا، إذ بفضل هذا الدعاء يولد المؤمن ثانية في الفردوس الغربي، أو الأرض الطاهرة. وتتميز مبادئ الخلاص، بوجه خاص، بالوصف الحي للجنة وللجحيم. وقد حظيت هذه العقيدة بشعبية هائلة منذ أواسط عهد هيان (Heian)، ويعتقد أنها كانت أول عقيدة تطبع في كتاب في اليابان.

ربما تتطلب الدعوة إلى المقابلة من وراء ستار في آخر القصة شيئاً من التوضيح. كانت العادة في زمن هيان، كما يتذكر قرّاء حكاية جينجي أن تحتجب النساء الماجدات وراء ستارة لدى استقبالهن لزائرين ذكور. أما دعوة الرجل إلى ما وراء الستارة فتعني أن المرأة جاهزة لتقبل مغازلتها والتودد إليها.

تعد المسرات العشرة الواردة في مبادئ إيشني للخلاص نقطة في محيط، إذا ما قورنت، بمسرات ومباهج الأرض الطاهرة. فتراب تلك الأرض من زمرد، وطرقها محفوفة بأطواق من حبال ذهبية. وسطح الأرض مستو تماماً ويخلو من أيٍّ عوائق. وفي كل حي أو منطقة خمسة عشر ألف مليون قاعة وبرجاً كلها مصنوعة من الذهب والفضة واللازورد، والبلّوريات، والمرجان، والعقيق، واللؤلؤ. وكل منصة مجوهرة مغطاة بكسوة رائعة. وفي كل قاعة وفوق كل برج عدد من الملائكة يعزفون موسيقى مقدسة وينشدون مدائح لـ«تاثاغادا بوذا» (Tathagada Buddha). ويوجد في الحدائق المحيطة بالقاعات والأبراج والأديرة بحيرات كبيرة من الذهب والزمرد يتوضأ بها المؤمنون. ويحف بالبحيرات الذهبية رمل فضي، أما البحيرات الزمردية فيحف بها رمل بلوري، والبحيرات مغطاة بنباتات اللوتس المتلألئة بألوان متنوعة مزركشة، ويدغدغ النسيم سطح الماء في البحيرات وتتشابك فوقها أضواء رائعة منطلقة في الاتجاهات كلها. أما الجو فهو يعج بأغاريد الطيور المتنوعة من كركي، وإوز، وبط جميل، وطواويس خلابة وببغاوات، وأصوات الحوريات العذبة. إضافة إلى المئات من الطيور المجوهرة التي تغرد وتهلل لبوذا. (مهما كانت أصوات هذه الطيور عذبة فإن الحشد الهائل من الطيور المغردة لا بد وأن يحدث نوعاً من الضجيج.

تحف البحيرات وضفاف الأنهار أيكات من أشجار ذات ثمار مقدسة. سوق هذه الأشجار من ذهب وأغصانها من فضة وبراعمها من مرجان. تنعكس صورها البديعة على سطح الماء. ويتدلى من فوقها حبال من جواهر في نهاياتها أجراس مقدسة تقرع عازفة القانون الأعلى لبوذا، بلا انقطاع، إضافة إلى الآلات الموسيقية الغريبة التي تعزف وحدها من غير أن يلمسها أحد، فتنتشر ألحاناً في أعماق السماء الصافية.

أما إذا رغب المرء في طعام ما تظهر على الفور أمام عينيه مائدة ذات سبع جوهرات وعلى سطحها المشع سبع قصعات مصنوعة الجواهر مليئة بأشهى الطيبات من الطعام. بيد أنه لا حاجة لتناول هذه الأصناف ووضعها، فكل ما يلزم هو النظر إلى ألوانها الجذابة والتمتع بشذاها، فتمتلئ المعدة وينتعش الجسد، مع بقاء الشخص نقياً طاهراً جسداً وروحاً. وعندما ينتهي المرء من وجبته، من غير أن يأكل شيئاً، تختفي المائدة والقصعات فوراً.

وبالمثل يكسى جسم المرء بالثياب من غير حاجة إلى خياطة أو غسيل، أو كوي، أو صباغة، أو

إصلاح. ولا حاجة للمصابيح أيضاً لأن السماء مضاءة بنور شامل دائم. فضلاً عن أن الأرض الطاهرة تتميز بمناخ معتدل طوال العام فلا حاجة إلى تبريد أو تدفئة. والجو مفعم بآلاف العطور الأصيلة، وتهطل بتلات اللوتس من الجو باستمرار.

يقال لنا عند بوابة التفتيش، طالما أن المرتادين الأغرار لا يؤملون في الدخول إلى أعماق الأرض الطاهرة، فإن عليهم أن يركزوا أولاً على مقدرتهم على التخيل الخارجي وتنشيطها، ثم التركيز على توسيع هذه المقدرة باستمرار. إذ إن المقدرة على التخيل تساعد على تقصير الطريق إلى التخلص من معيقات الحياة الدنيوية، وتيسر السبيل إلى رؤية بوذا. فإذا ما وهبنا خيالاً جامحاً غنياً فإننا نستطيع تركيز انتباهما على زهرة لوتس واحدة ومنها ننطلق إلى آفاق لا حدود لها.

وبفضل المشاهدة المجهرية والإسقاطات الفلكية، يمكن أن تغدو زهرة اللوتس أساساً لنظرية كونية كاملة ندرك بفضلها الحقيقة. . وأول ما ينبغي أن نعرفه هو أن كل بتلة لوتس مجزّعة بأربعة وثمانين ألف عرق، وكل عرق يصدر أربعة وثمانين ألف شعاع من نور. علماً بأن قطر أصغر زهرة لوتس يبلغ مئتين وخمسين يوجانا، وبما أن اليوجانا تساوي 75 ميلا فإن ورقة اللوتس التي قطرها تسعة عشر ميلاً تعد صغيرة.

لكل زهرة لوتس أربع وثمانون بتلة، كل بتلة تصدر ألف شعاع من نور. وفوق كل كئيس زهرة من زهرات اللوتس أربعة أعمدة مجوهرة وكل عمود أكبر من جبل سوميرو الواقع في مركز عالم بوذا بمئة مليون مرّة. يتدلى من كل عمود ستائر كبيرة يزين كلاً منها خمسة آلاف مليون جوهرة يصدر عن كل منها أربعة وثمانون ألف شعاع من نور، وكل شعاع مؤلف من أربعة وثمانين ألف لون ذهبي يختلف كل منها عن الآخر، وكل لون يتحول ويتغير باستمرار إلى ألوان متنوعة.

إن التركيز على مثل هذه الصور يعرف بـ»التفكير في عرش اللوتس الذي يجلس عليه الرب بوذا» . لقد تم تخيل العالم المخيم على خلفية قصتنا هذه بموجب هذا المعيار.



سونغ بو.. وري رانغ

ت: صلاح خضور
كاتب من سورية

الأغنية الشعبية الكوريّة المسمّاة «أريرانغ»، هي أغنية مشهورة أحبّها شعبنا، وهي معروفة عالمياً على نطاقٍ واسع.

وقد بدأ النّاس ينشدونها في منتصف حكم عائلة «لي»، في عهد النظام الإقطاعي الذي قام في بلادنا في الفترة ما بين (1392 ـ 1910)م، وقد شُغِفَ شعبنا بهذه الأغنية، لأنّ عاطفتها الوطنية قوية، ولأنّها سهلة الأداء.

وفيما بعد، حوَّرَ النّاس كلمات الأغنية، لتأتي معبرِّة بشكلٍ أفضل، عن مشاعرهم، وهذا يفسر لنا سبب التباين الذي طرأ عليها، والذي يعكس حياة الناس المحلية، حيث أدخلت فيها قصصٌ منها قصَّة «سونغ بو وري رانغ». وقد كان «لاد ري رانغ» و«لاس سونغ بو»، خادمين عند إقطاعي يدعى «كيم ـ جو ـ سو» في إقليم «كيونجي»، وكلاهما فقد والديه في طفولتهما. وكانا في أَثناءِ خدمتهما عند ذلك الإقطاعيّ، يساعدان بعضهما، مما وطّد العلاقة بينهما، وبرعمَ الحبّ في قلبيهما، حيث شدّهما قدرهما القاسي إلى بعضهما بقوّة!، ومع ذلك، لم يستطيعا أن يبوحا بما في قلب كل منهما نحو الآخر، ولم يكن مسموحاً لهما أن يتكّلما في الحبّ، لأنَّهما مجرد خادمين!

وفي إحدى السّنين، تعرّضت البلاد لمجاعةٍ مخيفة، فما كان من الإقطاعيّ اللّعين، عديم الرَّأفة، إلاَّ أن استغلَّ إضرابَ المزارعين في أرضه عن الطّعام، وحرمهم جميعاً من حِصَصهم الغذائية، وأخمد إضرابهم بالقوّة، ممّا أغضب «ري رانغ» على الإقطاعي، وأثار حنقه ونقمته عليه.

وذات ليلة..، ثار الفلاّحون والخدم، وطردوا الإقطاعيّ، واستولوا على مكتب الحاكم المحليّ في الإقليم، وطردوا كلّ الموظّفين الأشرار، واندفعوا داخل مستودعات الأرزّ، وقاموا بتوزيع الأرزّ على المواطنين..، ممّا جعل الحاكم المحليّ يفرّ في حالةٍ من الذّعر والهياج، ويلجأ إلى حاكم المقاطعة المجاورة، طالباً نجدته، وإعلام الملك «رندلك» على الفور! فما كان من الملك إلاَّ أن أرسل الجيش الحكوميّ بأقصى سرعة، حيث قام هذا الجيش بتطويق الثوَّار الذين سقط الكثيرون منهم مضرَجين بالدّماء!

وقد قاتل «راي رانغ» في تلك المعركة في مقدمة الثُّوار، وتألم كثيراً على رفاقه الذّين استشهدوا، واضطرّ للفرار مع رفيقته «سونغ بو»، إلى عمق مقاطعة «سوراك»، عازماً على النّهوض من جديد، والانتقام من الحكّام الظالمين..

وقد تزوَّج ري رانغ وسونغ بو، وبنيا كوخاً في بقعةٍ مشمسةٍ، وعاشا بسعادة، متعاونين على شظف الحياة وقسوتها!

ولكنّ ري رانغ، لم ينسَ، ولو للحظةٍ واحدة، رفاق السّلاح الذّين سقطوا في التمرُّد الذي حصل. وفي أحد الأيّام، قال لسونغ بو أنه يجب أن يذهب ليثأر لأصدقائه من الأعداء!، ولم تجرؤ سونغ بو أن تصرفه عن عزمه لأنَّها تعرف تصميمه على الانتقام. لقد صمّم أن يقود رفاقه من جديد لتحرير الوطن، وتخليص الشعب من الطغمة الحاكمة المستبدة.

ودّعته سونغ بو، مغتصبة ابتسامة، بينما دموع الحزن والخوف تتساقط مدرارة فوق وجنتيها على الرّغم منها..، وقد تناهى صوتها إلى مسمعه، وهو يغذّ السير عبر المّر الجبليّ، وهي تنشجُ وتغني:

«أريرانغ، أريرانغ، أنا تريو»..، إلى آخر الأغنية الحزينة التّي تقول:

«آهٍ..، ري رانغ يمضي عبر الممرّ

كم أنا حزينة لفراقك

أيّها الحبيب

إنّك تمضي بعيداً جدّاً

إلى أرضٍ لا أعرف قرارها...»

لقد قَرَعَ صوتها الممتزج بالدِّموع قلبه.

وبانتظار زوجها، عاشت سونغ بو في الجبال، بقلبٍ قويّ صابر... بينما كان الزَّمن يمرّ بسرعة!. وأتى الشّتاء، وكستِ الثلوج الجبل بكامله.

وذات يوم، أتى أحد الإقطاعييّن، ويدعى «بيك سانغ دو»، والذّي يسكن قرب الجبل، للاصطياد فيه، وفي طريق عودته إلى بيته مع ما اصطاده من أرانب، تصادف له أن شاهدها من بعيد، وشعر بانجذابٍ نحوها، وصار منذ ذلك اليوم، يتردّد إليها يوميّاً، وكان يراودها حيناً لكسب وُدِّها، ويتوعّدها حيناً آخر من أجل الرضوخ لرغباته الخبيثة، ولكن دون جدوى. وفي أحد الأيّام قال لها: زوجكِ قتلته الحكومة منذ فترة بعيدة، ولا يجوز أن تضيّعي شبابكِ النَّضِرْ في انتظار إنسانٍ لن يعود أبداً، وأدركت أنّه كان يكذب عليها، وقالت تماطله: لنكسب مزيداً من الوقت، إذاً... دعني أنتظر حتى الذّكرى السنويّة لغيابه! والذّكرى السنويَّة كانت تعني لها: التَّاريخ الذَّي تعاهدت فيه مع زوجها وحبيبها «ري رانغ»، على اللِّقاء من جديد..

وأخيراً... أتى ذلك اليوم... وتناهى إلى سمعها وقعُ خطواته المألوفة، وظهر ري رانغ أمامها، فاندفعت من الكوخ نحوه، جذلةً، لا تلوي على شيء، وغمرتها فرحة اللّقاء، وخطر لها أن تسأله عن رحلته، وعن صحته، ولكنّها، قبل ذلك.. انهمكت في إعداد العشاء له، بينما ظهر الإقطاعيّ «بيك سانغ» فجأةً، في الفناء، وصاح: «هل سونغ بو في البيت؟»، وعندما وقع نظرها عليه، ارتجفت شفتاها غضباً، بينما كانت عينا ري رانغ، تقدحان شرراً... ورماهما بنظرةٍ محدِّقة، وأجال بصره فيما بينهما، ثمّ قال لزوجته:

«لم تستطِعي انتظاري، وخنتني مع الإقطاعيّ!»، وانطلقَ عبر الممّر، دون أن يمنحها فرصةً للنُّطق بكلمةٍ واحدة... ونزل ذلك عليها نزول الصَّاعقة، وانهمرت دموعها فوق

وجنتيها، وتحوّل نشيجها الكسير، إلى أغنيةٍ حزينة..، ثمّ توقّف غناؤها عند الفجر..، لقد قتلتْ نفسها بأن غرست خنجراً في صدرها، أمّا ري رانغ، فقد هدأ هياج صدره في اليوم التّالي، وقلّب الأمر ثانية، فاقتنع بأن زوجته لا يمكن أن تخونه، وأنّه تصرّف برعونة، فقفلَ راجعاً..، وعند مدخل الكوخ، توقّف قليلاً.. لقد رآها مستلقية على الأرض دون حراك، وسط بركة من الدّماء!، فاندفع نحو جسدها المسجّى، وهتف باسمها صارخاً: «سونغ بو»..، ثمّ رفعها بين يديه، بينما صدى صراخه المفجع، يتردّد عبر الجبل!، ولكنْ..، لا البكاءُ فوق جثتها..، ولا الصراخ والعويل، سيفيدانه بشيء، أو يعيدان الحياة إليها!

وبعد أن قام «ري رانغ»، بدفن حبيبته، مضى ثانية في عمق الجبل، بقلبٍ مليءٍ بالحقد على مجتمع الاستغلال، وبأفكارٍ تشعُّ بالانتقام!

ومنذ ذلك الوقت، والنّاس يسمّون ذلك الممرّ «ممّر أريرانج»، ويسمّون تلك الأغنية «أغنية سونغ بو»، الحبيبة المشتاقة التّي تحنّ إلى عودة حبيبها «ري رانغ»!

* * *



ميغيل دي سيرفانتس

د. حسن حميد

قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مما لاشك فيه أن الكاتب الأسباني ميجل دي سرفانتس هو واحد من أهم الروائيين الذين أسسوا لفن الرواية في العالم من خلال روايته الخالدة (دونكيشوت) التي شابهت في تأثيرها الواسع تأثير (ألف ليلة وليلة)، و(الكوميديا الإلهية)، و(فاوست)، في الآداب العالمية لا بل وقفت في موقف المنافسة للأساطير الإغريقية لما اشتملت عليه من عوالم واقعية وخيالية، ومن تعددية لجولان الذات البشرية الباحثة عن أسرار السعادة والخلود تقلباً ما بين ضفتي النوال والخيبة، والحزن والفرح، والسخط والرضا.

والحق أن رواية (دونكشيوت) حافلة بالغرائبية، والمتاعب، والمكابدات، والآلام، والأحلام العصية، وعقبات الواقع الكأداء، ولكنها هي الرواية التي تولّد الآمال من عالم يموج بالخيبات، والرواية لا تعترف بالهزيمة أو الانكسار، وهي لا يشبهها في غرائبيتها، وأحوالها، وتقلباتها سوى حياة مؤلفها ميجل دي سرفانتس التي هي حياة عجيبة، تكاد تكون مصنوعة من جزر مختلفة ومتعددة ومتناقضة إلى حد العجب، فالنجاح يجاور الإخفاق وبرضا تام، والنذالة تجاور النبل وبرضا تام، والسفاهة تجاور العقلانية وبرضا تام أيضاً، فالرواية (دونكيشوت) وحياة كاتبها سرفانتس متشابهتان إلى حدّ التوءمة.

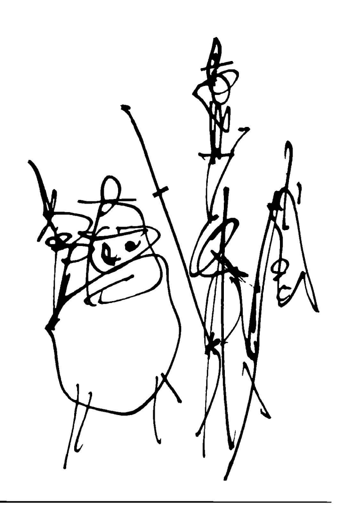
فمثلما هي رواية (دونكيشوت) تمشي في غابة من الحكايات التي تبدو خالية من التنظيم والضبط، وأن الفوضى تعبث بها مثلما تعبث الرياح في حقل ذرة، بدت حياة سرفانتس عالماً من الفوضى، فهو ابن طبيب جوّال، يدور في الأرياف باحثاً عن مرضاه الذين كانوا عرضة لكل أنواع الجهل في علوم الطبابة، وعرضة لكل أنواع التجريب، لأن الوالد الطبيب لم يكن من الدارسين لعلوم الطب في الجامعات، وإنما تعلم بعض أسرار مهنة الطب من الآخرين، وحاز بعض الخبرة من عمله عند أحد الأطباء، لذلك لم تكن سمعة الوالد الطبية سمعة جيدة، كما لم تكن سمعته الأُسرية سمعة تكفل لها القدوة أو لفت الانتباه، فولده ميجل دي سرفانتس لم يتعلم إلا علوماً أولية، ولم ينخرط في دراسة أكاديمية في الجامعة بسبب ظروف والده المالية، لذلك التحق بوالده مساعداً له في أعماله وطوافه في الأرياف ملتمسين رزقهما، وقد سجن الوالد مرات، وأطلق سراحه مرات بسبب سوء السلوك، وكثرة الشاكايات المرفوعة ضده، ولهذا الأمر أُفسدت حياة ولده ميجل سيرفانتس، فالتحق بمجموعة من الشبان عرفت كل أشكال السلوك المستهجن من سهر وشراب، وملاحقة للفتيات، وسرقة، وما أدّى إليه هذا السلوك من سجن، وفقر، وحرمان، ونوازع حاقدة، وطموحات شائنة؛ لكل هذا، فإن

سرفانتس عاش حياةً أشبه بحياة (المطاريد) المنبوذين اجتماعياً لذلك آخى السفر، وعرفه مبكراً حين مضى، وهو ابن عشرين سنة، إلى إيطاليا باحثاً عن عمل ومكانة وخلاص له من سمعة سيئة عُرف بها في إسبانيا.

***

ولد سرفانتس سنة ١٥٤٧، وعاش طفولة لم يذكر منها سوى حالات الحرمان، والفقر، وكثرة السؤال وتكراره: لماذا لم يخلق في أسرة كثيرة الطعام، كثيرة الثياب، كثيرة الدفء، كثيرة المال؟! ولماذا انتسب إلى والد يعرف بعض أنواع الأدوية، وبعض وجوه الخبرة في خياطة الجروح، فادّعى أنه طبيب، فصدّقه فقراء الأرياف؟! ولماذا لم يتعلم مثلما تعلم أولاد النبلاء، ولماذا لا يرتاد الأمكنة التي يرتادونها، ولماذا جيوبه خاوية فارغة؟ ولماذا يعض أصابع يديه ندماً لأنه جاء إلى الحياة؟!

عاش سرفانتس حياة صعبة في تجواله مع والده في قرى الريف الإسباني، فأحس أن عمره يتبدد من دون جدوى، لذلك حاول أن يعمل في مهن كثيرة بعيداً عن والده، لكن لم يوفق لأن كل ما كان يقبضه من مال ينفقه على الملذات واللهو بعدما التحق بمجموعة من الشبان الذين لم يعرفوا طرق الحياة النبيلة، لذلك سجن مرات حتى باتت سمعته السيئة طارداً له من إسبانيا، فذهب إلى إيطاليا، وهناك التحق بخدمة أحد المشاهير في إيطاليا من رجال الدين، لكن ترك تلك الخدمة بسبب رتابتها، والحق أنه تركها لأنها لم توافق طموحاته، فهو وعلى الرغم من تحصيله العلمي والثقافي القليلين، كان قارئاً في بيت الكاردينال الإيطالي، مثلما كان متطلعاً وبشغف لكي يكون له اسمه المفرد الكامل لا اسمه الملحق بالآخرين، لذلك التحق بالجندية العسكرية لعله يجد فيها مبتغاه، ويحقق في رحابها شيئاً من طموحه، ولأنه يحب البحر، وجد نفسه بحاراً في الأسطول الإيطالي، لقد ترك عمله في بيت الكاردينال والتحق بالأسطول الإيطالي الموجود



في البحر الأبيض المتوسط، وقد غدا من أصحاب الخبرة في عالم البحار، لكن ظروفه السيئة كانت تلحق به أينما ذهب، فقد وقع أسيراً بأيدي بحارة الأسطول العثماني في إحدى المواجهات بين الأسطولين العثماني والإيطالي، واقتيد أسيراً إلى الجزائر، وهناك سجن خمس سنوات، عاشر خلالها شذاذ الآفاق في عالم القرصنة والجريمة، ولم يخرج من السجن إلا بفدية.

حاول جاهداً أن يكون شاعراً يكسب رزقه من وراء قصائده، لكن أخفق تماماً، فقد قال قراء قصائده إنه أسوأ شاعر عرفه الأدب الإسباني، فترك الشعر، وبات يكتب أي نوع من الكتابة لكي يعيش، ثم انعطف نحو المسرح فكتب مسرحيات كثيرة، وصل عددها إلى أربعين مسرحية وأزيد، ولكنها لاقت إخفاقاً عجيباً، لذلك قيل عنه أيضاً إنه أسوأ كاتب مسرح عرفه المسرح الأسباني، ولهذا كان الإخفاق رفيقاً له في مسيرة حياته التي عاشها، وبسبب هذا الإخفاق هجر الأدب والتحق بوظيفة جامع ضرائب، وهنا أيضاً كان حظه السيء يترصده، فقد نقصت أموال الضرائب التي جمعها بسبب إهماله أو تقصيره أو بسبب سرقتها وإنفاقها على النساء، والشراب في دور اللهو والسلوى.

وحين تزوج، تزوج بفتاة تصغره بثمانية عشر عاماً، ومعها عرف ألواناً جديدة من العذاب، ولذلك حيّدها وعاش علاقة عشق مع إحدى معجباته التي أنجبت له ابنة من زواج غير شرعي، وقد صارت هذه الابنة عقدته في الحياة، وسبباً من أسباب ندمه المتكاثر، وسؤاله العميم: لماذا جاء إلى الدنيا؟! أمن أجل أن يكون مثالاً للإخفاق والهزيمة والحظ العاثر، وبالإضافة لإعالته لابنته غير الشرعية وزوجته غير الشرعية، فإنه كان يعيل زوجته الشرعية، وأمه، وأختيه وعمته، لذلك كان يبحث عن الموارد ويطاردها، وقد كان على قناعة بأن الثروة أو الغنى لها طريقان أولاهما طريق الأدب، والثانية هي طريق السلاح، وقد جرّب الطريقين وأخفق، وقد عرف جروح الحرب في البحر حين بترت كفه اليسرى، وعانى من جروح أخرى، مثلما عرف جروح الأدب التي مزّقت روحه، لذلك عاد وعمل في المجال العسكري في الحرب الأسبانية (الأرمادا) بوظيفة مأمور/ مراقب، لكنه ترك هذه الوظيفة عندما هزمت أسبانيا أمام بريطانيا؛ ولأن الأموال التي جباها لم يسلمها للدولة الإسبانية، فقد أودع السجن، قيل إنه وضعها

لدى أحد الصيارفة، لكن الصيرفي أفلس، ونكر معرفته بها، والمفاجأة هي أنه وحين دخل السجن شرع يكتب كتابه الخالد (دونكيشوت) وحين غادر السجن سنة ١٦٠٣، كان عمره ستاً وخمسين سنة، وقد عاد إلى السجن مرة أخرى بسبب إدعاءات جديدة رفعت ضده سنة ١٦٠٥، أي في الوقت الذي نشر فيه الجزء الأول من (دونكشوت) ويا لحظ سرفانتس النكد، فهو ومن خلال روايته العظيمة هذه، بدلاً من أن تقف إسبانيا كلها وبكامل قامتها لتصفق له مهنئة له على إبداعه الرائع، يقتاد سرفانتس إلى السجن، وهو في عمر الثامنة والخمسين، ومع أن الرواية (دونكيشوت) قُرئت ولاقت قبولاً من قرائها إلا أن سرفانتس لم يعرف طعوم الشهرة، بل لم يعرف أهمية ما كتبه هو نفسه، لأن النقاد صمتوا عن الرواية بعدما خبروا سابقاً ضحالة إبداع سرفانتس في شعره الهزيل، ومسرحه عديم القيمة، ومع ذلك واصل سرفانتس كفاحه الأدبي ليعيش وأفراد أسرته، فكتب روايات ذات حس تربوي ووعظي لم تلاق نجاحاً، كما كتب مسرحيات لبعض الفرق المسرحية الجوّالة، هي الأخرى لم تأخذه إلى عالم الشهرة، ثم عكف على كتابة الجزء الثاني من روايته (دونكيشوت) بعدما قرأ مقالة نقدية صغيرة نشرت في مجلة صغيرة، أثنت على الرواية، وابتهج عندما قرأ جملة الناقد القائلة إن سرفانتس، وهو في خريف عمره، بدأ يمسك بدرب شهرته الذي ربما يقوده إلى عالم الخلود في الأدب! أطربته تلك الجملة الطويلة المبهجة، فشرع يكتب الجزء الثاني من رائعته (دونكيشوت) الذي لم ينته منه إلا بعد مرور عشر سنوات على طباعة الجزء الأول.

لقد صدر الجزء الثاني من الرواية سنة ١٦١٥، وموضوعها الجلي، في كليتها، هو عالم الفروسية، فقد تألم سرفانتس وهو يرى قيم الفروسية والنبالة تنحدر إلى حد اللصوصية والفساد والإفساد، فأراد أن يعيد للفروسية مجدها وبريقها وقيمتها أيضاً. بطلا الرواية الظاهران هما الفارس الحزين، النحيل (دونكيشوت)، وتابعه القروي القصير البطين (ألونسو) وقد خرجا معاً تاركين أسرتيهما، من أجل نصرة المظلوم في الطرق، والقرى، والسهول، فيضربان في الأرض، ويواجهان معاً أعداء حقيقيين، وأعداء وهميين، على الرغم من حال التضاد والتناقض في رؤيتهما للحياة فـ(دونكيشوت) فارس حالم، لا يعرف ثقافة سوى ثقافة الحلم والانتصار، و(ألونسو) رجل واقعي يسمي الأشياء

بأسمائها، ويصف الوقائع كما هي، وهنا جوهر الخلاف بينهما؛ (دونكيشوت) يطارد المجد، و(ألونسو) يطارد حلمه الواقعي بأن يصبح حاكماً أو مالكاً لجزيرة سيهبه إياها الفارس ذو الطلعة الحزينة (دونكيشوت).

إن الصراع الحقيقي القائم في رواية (دونكيشوت) تتبدى جولاته مرات ومرات ما بين النظرة الحالمة والنظرة الواقعية، وعلى الرغم من انهزام الحلم مرات، لكن ثقافة الانتصار لا تنهزم، فالأكواخ الفقيرة الواطئة تظل في نظر (دونكيشوت) قصوراً منيفات، وطواحين الهواء على الرغم من أنها وجه من وجوه التطور والتقدم، تظل في نظره حالة استلاب لإنسانية الإنسان، إنها طواحين أشبه بالسحر الذي سينقلب على ساحره (الإنسان)، أي أنها ستكون السيد على الإنسان.

ورواية (دونكيشوت) وهي رواية من روايات الفروسية، تمجد الحب والعشق، فكل انتصارات (دونكيشوت) الحقيقية والوهمية هي أشبه بكلمة الشكر المرفوعة إلى عشيقته (دوليسينيا) كيما ترضى عنه، هذه العشيقة التي نصفها حقيقة ونصفها الآخر وهم.. ستكون بمنزلة العالم المرآة اللذين لا تروق في عينيهما سوى الأعمال النبيلة، والأفعال الكاملات.

بعد سنة واحدة من صدور الجزء الثاني من رواية (دونكيشوت) رحل سرفانتس سنة ١٦١٦، فقيراً محموماً بالشكوى، مطفأ بِذلّ السؤال، فهو وعلى الرغم من كثرة كتاباته، شعراً ورواية ومسرحاً، لم يذق طعوم الشهرة، مع أنه كتب أهم رواية عرفها العالم، رواية تمجد النبل، والإنسانية، والمحبة، وتعزز ثقافة الحلم!

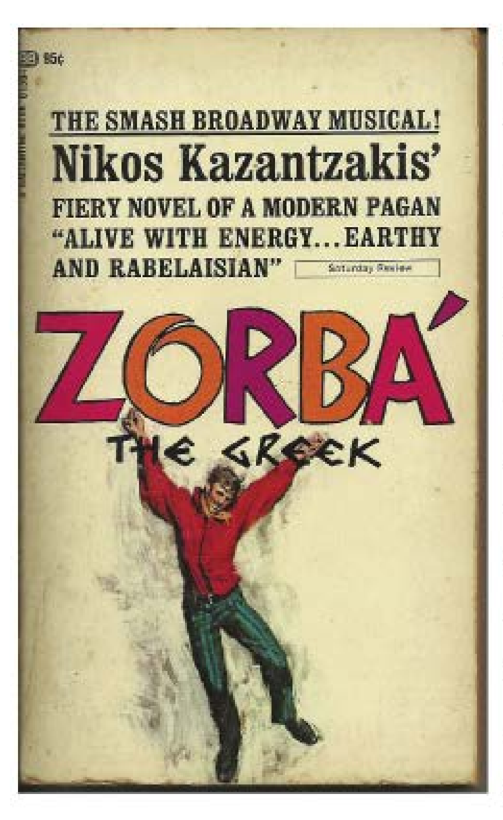


زوربا اليوناني..
مرة ثانية وثالثة

سهيل الذيب

قاص وروائي وكاتب صحفي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لاشك عندي أن الحضارة الإنسانية، التي بزغت في بلاد الإغريق منذ القرن التاسع قبل الميلاد على يد الشاعر الأعمى هوميروس في ملحمتيه الخالدتين الإلياذة والأوديسة، وعلى يد الفلاسفة العظام الذين مازلنا نمتح من فكرهم وفلسفتهم حتى يومنا هذا، ولاسيّما سقراط وأفلاطون وأرسطو، ما زالت تمدُّ الفكر الإنساني والثقافة الانسانية بعظيم مبدعيها، ومنهم الخالد نيكوس كازانتزاكس، الذي ادّعى أنه اقتفى أثر جدّه الأعظم سقراط، الذي اعتاد القول: إن العيش في الفضائل أهم من عبادة الآلهة، فاتُهم بإفساد الشباب، وبالكفر، فحُكم عليه بالإعدام بسائل سام يدعى الشوكران الأبقع، وكذا فقد اتهم كازانتزاكس بالإلحاد، تلك التهمة الجاهزة لمن يخرج عن نمط القطيع، فمُنعت كتبه، ومُنعت الصلاة على روحه حتى توفي.



لقد عدت إلى «زوربا اليوناني» بعد أن قرأتها في يفاعتي حين اشتريتها من الرصيف في سوق سرسق البيروتي، وربما كانت من أهم ما حدث لي في تلك الفترة، إذ ساهمت مساهمة غير قليلة في تغيير مجرى فكري، ونظرتي للحياة، لقد بكيت حين مات زوربا، الذي أصبح عجوزاً، وتزوج من ثرية من بلاد الصرب، وكنت كباسيل، أو ألكسيس كازانتزاكس بطل الرواية وكاتبها، الذي شعر من بعد آلاف الأميال أن صاحبه يحتضر، فقال، وقلت: أشعر أن روحه امتزجت بروحي، ومن غير المعقول أن تتلاشى واحدة من دون أن ترتعش الأخرى.

- **ألكسيس كازانتزاكس**

ولد الفيلسوف والكاتب ألكسيس كازانتزاكس في 18 شباط عام 1883، وتوفي في 26 تشرين الأول في جزيرة كريت اليونانية 1957. حصل على الدكتوراه في القانون، لكن اختار الرواية والشعر، وكان فيلسوفاً ومفكراً، ولاسيّما حين تعرف إلى نيتشه، الذي أذهله فكره وفلسفته للحياة، قال فيه: ما الذي قام به هذا النبي؟ طلب منّا أن نرفض العزاءات كلها: الآلهة، والأوطان، والأخلاق، والحقائق، وأن نظل منعزلين من دون أصحاب ورفاق، وأن لا نستعمل إلّا قوتنا، وأن نبدأ في صياغة عالم لا يخجل قلوبنا.
كتب كازانتزاكس الأوديسة في ملحمة من 33333 بيتاً من الشعر مقتفياً آثار جده



هوميروس من حيث انتهى. وكتب «الثعبان والزنبقة» و«الحرية أو الموت» و«فقير أسيزي» و«المسيح يصلب من جديد»، وكذلك «الإغواء الأخير للمسيح»، الذي منعته الكنيسة الكاثوليكية عام 1951، ولذلك تحول إلى فيلم، كزوربا، أخرجه مارتن سكور سيزي الأمريكي عام 1988.

كان همه كشف الحقيقة، حتى لو كانت قاسية ومدمرة، وهذا دور الفن الأول والأخير، ولأنه سعى هذا المسعى طول حياته، فحين توفي في ألمانيا عن أربعة وسبعين عاماً ونقل جثمانه إلى أثينا منعتْ الكنيسة الأرثوذوكسية تشييعه هناك، فنقل إلى كريت، وكتب على شاهدة ضريحه بناء على طلبه: لا أمل في شيء، لا أخشى شيئاً، أنا حر.

الرواية:

إن لم يضع الكاتب بصمته على خلايا الروح، وزوايا الحياة وكينونة الوجود وفلسفته، فلا سبب لكتابته، وإن لم يغيّر مجرى الحياة برمتها، فليجلس في بيته، وهو يسحب الدخان من نرجيلته خير له من أن يسفح حبره التافه على ورق تافه.

حين خاطبه صاحبه بتسميته «عث الكتب» أدرك باسيل أحد بطلي الرواية، ومؤلفها أن سبب تعاسته وحزنه وشقائه كانت الكتب، لذلك استأجر منجماً في جزيرة كريت، وأراد تغيير حياته كلها في اللحظة التي جاءه فيها، وهو يجلس في المقهى، رجل يبلغ من العمر ستين عاماً، طويل القامة، نحيف الجسم، عيناه جاحظتان، ويحمل صرّة صغيرة تحت ذراعه، وطلبَ منه أن يأخذه معه إلى كريت، وإذ سأله: لماذا؟، أجاب: للاشيء، لأن المرء يريد ذلك، خذني معك كطباخ.

أعجبه الجواب، وضحك، وقرر أخذه معه، فقد بدا كأنه جاب البحار كثيراً، فهو أشبه بالسندباد البحري، وهو كذلك خبير في عمل المناجم، وفي المعادن، ويعرف كيف يجد عروقها، ويحفر الأنفاق، وحين سأله عمّا في صرّته قال إنها السانتوري، التي يعزف عليها في الحانات عندما يكون مفلساً، ويغني بعض الأغاني المقدونية القديمة، فيجمع منها المال في قبعته.

إنه ألكسيس زوربا، الذي يدعى أحياناً «مجرفة الفران» لأنه طويل القامة وجمجمته مسطحة مثل الكعكة، كما يدعى «مضيع الوقت» لأنه كان يبيع البزر المحمص، وكذلك يدعى «المعفن» لأنه يسبب المشكلات أينما حل، وقد تعلم عزف السانتوري على يد رجل تركي من دون مقابل لأنه لا يملك المال، وأضاف زوربا: لابدّ أنه مات رحمه الله، فإذا كان الله يسمح بدخول الكلاب إلى جناته، فلعله يفتح أبواب الجنة لرستب أفندي...».

كان يعزف عندما يشعر بالحزن، أو يكون مفلساً، فيشعر بالسعادة. وهو الرجل الذي ينشده باسيل، قلب حي، وفم ضخم، ونفس كبيرة قاسية. إن كلمات الفن والحب والطهارة والعاطفة رآها في هذا الرجل. وكانت يداه متحجرتين، مشققتين، مشوهتين تستطيعان الإمساك بالمعول والسانتوري. كان زوربا حيواناً وحشياً مطيعاً طول المدة التي قضياها معاً في كريت، حيث عيّنه مسؤولاً عن المنجم.

ظل حراً وبحاجة دائمة إلى الحرية، لذلك كان يعزف متى يريد، وليس متى يطلب منه، وكان يرقص «الزيمبا كيلو» و«الهاسابيكو» و«البنتوزالي» وانتبه باسيل إلى أن نصف باهم يده اليسرى مقطوع، وقد قطعه بنفسه لأنه كان يراها معيقة لعمله، الذي عشقه حينما كان يصنع الفخار.

في هذه الرحلة الطويلة، التي قضياها معاً تعلم باسيل من زوربا حب الحياة وفلسفتها، بل تعلم كيف يمكن أن يعيش، علماً أنه ظل متقوقعاً على نفسه، لا يجرؤ على الاقتراب من امرأة، ولو نادته، بعكس زوربا، الذي استمر في عشقه للنساء، والرقص والطعام، والعمل الطويل المضني، وفي فلسفته للحياة.

كان زوربا يصل إلى عمق الجوهر، عن طريق تحطيم المنطق والأخلاق، فقد اعتقد أنه دخل الجنة، وهو حي، ومن مبادئه «لا تخشَ شيئاً عندما تقرر شيئاً» وأغرم بالوطن حد الثمالة، فتقيأه وتخلص منه تبعاً لفلسفة شيلر. أذهل صديقه باسيل بتصرفاته، التي لا تحسب حساباً لشيء، ورأى أن كل شيء جميل في هذه الدنيا خلقه قوّة وهمية كالفتيات الجميلات، والربيع والخمر، أما الرب، فقد أوجد الصوم والكهنة والفتيات القبيحات، واعتبر أن الله العظيم لا تستطيع السماوات والأرض أن تسعه، لكن قلب الإنسان يسعه، لذا، فاحذر هذا القلب.

وكان يرى، في علاقاته التي لم تتوقف مطلقاً مع النساء، أن الحب أعظم وأقوى من الموت، والمرأة نبع لا ينضب من اللذة، وكان يعتقد اعتقاداً راسخاً أنه إذا نامت المرأة وحيدة، فهذا ذنب الرجال وسيحاسبون في يوم الحساب عليه، فالرب، كما يرى، يغفر كل الذنوب إلا هذا الذنب، وهو إلى ذلك رأى أن الذين هربوا من طريق ممارسة الجنس سيرجعون إلى الأرض بشكل بغال، ويتساءل منذهلاً: يا لهذا اللغز! ما سر المرأة؟ لماذا تدير رؤوسنا؟ لقد أنطقه الكاتب بفلسفته الحياتية وتطلعاته، التي يرى أنها الحقيقة «يا لهؤلاء الساقطات، فليباركهن الرب». وفي مكان آخر أيقن أن الخصيان لا يدخلون ملكوت الله.

كان زوربا يكره العجزة الذين يضعفون أمام المصائب وأمام الحياة، ويود لو استطاع تحطيمهم، فالموت لديه ليس شيئاً، وإنما الشيخوخة هي عار ما بعده عار، وفي ممارساته الغرامية أيضاً مع تلك المرأة المسنة، التي حمل لها الزهور، ووعدها بالزواج، وهي على فراش الموت، وتساءل كيف تستطيع الزهرة أن تموت وسط السماد..

الأقذار هي الإنسان، والزهرة هي الحرية، وحين طلب منه أن يكون عادلاً في حكمه على الناس، قال: على المرء كي يفكر بدقة وعدل أن يكون هادئاً مسناً ومن دون أسنان. وحول الحياة التي عاشها بكل أحاسيسه، ووجدانه راقصاً ومغنياً ومترنحاً سكراً، رأى أن العالم غامض جداً والإنسان وحش كاسر، والحياة مملوءة عهراً. ومن حكمه الرهيبة: كلما ارتفع الرمز طال حبل العبودية. أما الراوي فقد كان نقيضه، وعكسه تماماً، لكنه كان يحبه لأنه يتمنى أن

يكون مثله، لكنه لم يستطع أبداً، فقد احتقر ملذات الجسد، ولو أمكنه لأكل في الخفاء. لم يؤمن قط بالإنسان ولو أمكنه ذلك لآمن بالدين، ورأى أن الإنسان بهيمة، فإن قسوت عليه، فسوف يخافك، ويحترمك، وإن كنت لطيفاً معه، فسوف ينزع عيونك، ويرى في كثير من التشاؤم: لا تفتح عيونهم دعها مغلقة، وإلّا سيرون بؤسهم.. دعهم يغرقون في أحلامهم.

زوربا اليوناني وتد من أوتاد الثقافة والفكر الإنساني. كتبها كازانتزاكس 1946 في ثلاثمئة صفحة من القطع الكبير، ومثلت في السينما وأدهشت الملايين في كل مكان، وظلت رقصة زوربا علامة مضيئة في تاريخ السينما والفن والثقافة لما لها من خصوصية قلّ نظيرها إن كان على الصعيد الموسيقي، أو في حركات الرقص المذهلة للعبقري أنتوني كوين.



توني موريسون: «أكثر العيون زرقة»

شفافية الحلم ... قتامة الواقع

نذير جعفر

روائي وناقد من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

بعيدا عن بريق جائزة «نوبل» التي نالتها «توني موريسون» كأفضل روائية في أمريكا، فإن أعمال هذه الكاتبة جديرة بالاهتمام، وتستحق أكثر من وقفة لدى القارئ العربي نظرا لما تصوره من عوالم خفية ومجهولة عن حياة السود كجماعة (أثنو ـ ثقافية) تشكل (١٢ ٪) من المجتمع الأمريكي، ولما تتمتع به هذه الأعمال من سحر المخيلة، وشاعرية الروح، وتنوع الرؤى السردية، والقدرة على اختراق الحدود الجغرافية والقومية لتصب في الهم الإنساني الذي يتشابك بهذا القدر أو ذاك مع همومنا وتطلعاتنا.

ولعل هذا ما حدا بالأستاذ كامل يوسف حسين للالتفات إلى موريسون وترجمة عملها الأول: «أكثر العيون زرقة» الذي صدر عن دار الآداب ١٩٩٥ بعد أن عرف القارئ العربي روايتها الأخيرة والأشهر: «جاز».

كتبت موريسون هذه الرواية وهي في الأربعين من عمرها وقد صدرت في أمريكا عام / 1970 / وهي ذات طابع بيوغرافي تحتل فيها السيرة الذاتية تلافيف البرنامج السردي برمته، وتكشف عن موهبة أصيلة في توظيف علاقات الزمان/المكان، وإضاءة عالم الدوافع، والعناية بالتفاصيل الصغيرة والألوان ودلالاتها، والحرص على تحقق الحوارية عبر تعدد الأصوات واللهجات وتباين المواقع والأدوار.

ينهض السرد في هذه الرواية عبر ضمير المتكلم (كلوديا) بصيغة (الأنا المشارك) التي يكون فيها الراوي شخصية مركزية نرى من خلالها الشخصيات الأخرى: (بيكولا ـ مورين ـ تشوللي ـ فريدا ـ السيدة بيردلوف) ومعها نعيش الأحداث المروية التي تستغرق سنوات عديدة تمثل زمن المتن الحكائي الفعلي، الذي يتم تخطيـبه عبر تناوب الحاضر والماضي، وتقنيات الحذف، والتلخيص، وما يتخللهما من استباقات، واسترجاعات، على مدار سنة واحدة تؤرخها الكاتبة في مطلع روايتها بعام / 1941 / وتتوزع على أربعة فصول / عناوين تبدأ بـ «الخريف» وتنتهي بـ «الصيف» دلالة على تكامل دورة الحياة التي تعيشها الشخصيات. وهنا لا نستبعد تطابق شخصية الراوي / المؤلف الاصطلاحي مع شخصية الكاتبة، إذا علمنا أنها تستعيد تلك المرحلة من خلال شخصية «كلوديا» التي كانت في التاسعة من عمرها عام /1941 / وهو ما يماثل عمر موريسون تماما في تلك الآونة.

تستهل الكاتبة روايتها بمطلع من اثني عشر سطرا وتكرره ثلاث مرات بتوزيع خطي متباين تستخدم فيه البنط العادي والبنط النافر ثم الكلمات المتصلة ببعضها، وسيتحول هذا المقطع إلى تيمة أساسية تقتحم العالم السردي بين مسافة وأخرى، مما يجعلها المفتاح الرئيس للدخول في علاقة حوار مع الأطروحة التي تحاول موريسون أن تفصح عنها للقارئ.

يقول المطلع الذي ربما كان مقتطعا من إحدى قصص الأطفال: «ها هي الدار، خضراء وبيضاء، ولها باب أحمر، وجميلة للغاية. ها هي الأسرة. الأم، والأب الذي يدعى ديك، وجين يقيمون في الدار. إنهم سعداء للغاية .....».

إن الإحساس بالجمال والأمان والسعادة الذي يشي به المطلع السابق سيكون نقيضا حادا للعالم الكابوسي الذي تعيشه شخصيات الرواية. ومع تكرار المطلع بين مشهد

وآخر إلا للتذكير بالهوة العميقة التي تفصل بين حلم «كلوديا» و «بيكولا» و «فريدا» بحياة آمنة وسعيدة وواقعهم المر الذي يضغط على رؤوسهم وأرواحهم ويودي بهم إلى الضياع والحرمان والشقاء الأبدي.

وهكذا، بين توقد الروح وحطام الجسد ، بين قسوة الحياة وإرادة الاستمرار، بين قدرية المصير والتوق إلى الانعتاق، تدفعنا موريسون منذ الصفحة الأولى لنتساءل معها: «لماذا ؟» ولأنها تدرك تماما أنها غير معنية بتقديم إجابات جاهزة فسرعان ما تنتقل إلى عالم روايتها لتصور لنا برؤيتها النافذة كيف حدث ويحدث ذلك في زماننا هذا.

المقطع الذي يعقب المطلع السابق يشكل استباقا سرديا يلخص المصير المأساوي الذي آلت إليه الشخصيات: «لم تبق إلا بيكولا والتربة المجدبة. لقد مات تشوللي بيردلوف، وكذلك براءتنا. وذوت البذور وماتت ، وكذلك وليدها أيضا ص 19». ومن هذه النقطة، نقطة النهاية ، تبدأ الرواية بنسق زمني هابط لتعود بنا إلى البداية، بداية الأحداث وبداية الأسئلة/الأطروحات: هل تنبت البذور في غير تربتها؟ وبتعبير مباشر: هل يمكن للسود الأفارقة أن يعيشوا في أمريكا كمواطنين دون تمييز؟ وهل كان حلم «بيكولا» السوداء بـ «أكثر العيون زرقة» تعبيرا عن الإحساس بالقهر العرقي والرغبة في الانعتاق؟ أم تجسيدا لحالة فصامية يتماهى فيها الضحية بالجلاد كأوالية دفاعية عن العجز المطبق؟ وفي النهاية هل السواد لعنة أم هوية؟

مثل هذه الأسئلة وسواها كثير ما تتوارد إلى الذهن وأنت تقرأ وتتوغل في عالم موريسون الروائي الغني بمكوناته من بشر، وأمكنة، ومواقف، وعلاقات، وصراعات خفية ومعلنة بين إرادات مختلفة. ويمكننا الإلمام بجوانب هذا العالم من خلال تحليلنا لمجموعة من العناصر المتشابكة التي تكون النسيج الفني لهذه الرواية.

1ـ بنية الشخصية ودلالاتها:

يبدأ زمن الرواية في هذا المتن والشخصية المركزية «كلوديا» في التاسعة من عمرها، بينما شقيقتها «فريدا» في العاشرة، وصديقتهما «بيكولا» في الحادية عشرة. ولما كان السرد يتوالى غالبا بضمير المتكلم على لسان «كلوديا» فإن شخصيتها ستكون المحرق الذي تنطلق منه كل الإشاعات التي تضيء لنا العوالم الجوانية للشخصيات الأخرى.

وإذا كانت الصديقات الثلاث يشكلن عالم البراءة والوداعة والأحلام فإن عالما آخر ينهض جوارهن ويقوض كل آمالهن هو عالم الكبار بتعقيداته وشراسته وكابوسيته. ونتعرف إليه أيضا من خلال الراوي «كلوديا» أو من خلال التداعيات والمنولوجات التي غالبا ما تقتحم السياق السردي بخط نافر تعبيرا عن انفتاح موقع الراوي الكلي المعرفة على الكلام المؤسلب للرواة الآخرين من ناحية، ولتكسر رتابة السرد الأحادي وتنوع في إيقاعاته من ناحية ثانية. وإلى جانب عالم الصغار وعالم الكبار هناك عالم السكان البيض الذي يظل على الرغم من هامشية وجوده في المشهد ذا حضور وتأثير في وعي الشخصيات ومصائرها.

ويمكننا تقسيم الشخصيات إلى شخصيات رئيسة تنتظم الأحداث حولها: «كلوديا ـ فريدا ـ بيكولا ـ تشوللي ـ السيدة بريدلوف» وشخصيات خيطية رابطة للعالم السردي والدلالي ومتممة له: «مورين بيل ـ هنري ـ سامي ـ سوبهيد تشيرش ـ ماري ـ تشاينا ـ بولاند».

ويتم تقديم هذه الشخصيات إما عبر مظهرها «الفيزيقي» أو صفة من صفاتها، أو أحد ألقابها. وفي الحالات الثلاث يكون لهذا التقديم وظيفة مقصدية، إيحائية تكشف عن الطابع المميز لهذه الشخصية أو تلك. فماري تقدم عبر لقبها « خط ماجينو » ومورين بيل تنادي بـ «مرنج باي» أي المدللة إلى أبعد حدود الترف وهو ما يعد شتيمة لها. وتبرع موريسون في ابتكار الأسماء والألقاب ذات الوقع الخاص مثل: «يا رأس الرصاصة» أو «يا ذات الأصابع الستة والناب البارز» ولا تخفى على القارئ روح السخرية والتهكم واللعب باللغة التي تتمتع بها الكاتبة.

إن تمايز الشخصيات لا يتم عبر تمايز أسمائها وألقابها وصفاتها ومظهرها الخارجي فحسب، وإنما عبر تنوع أصواتها ونبراتها وعالمها البسيكولوجي الذي يكشف بهذا القدر أو ذاك عن دوافعها ويحدد مصيرها. ومن هنا نرى أن إحساس «بيكولا» الطاغي بالقبح هو ما يدفعها للتفكير باستمرار بالعيون الزرق النجلاء التي تمتلك فعل السحر، السحر الذي سيخلصها من كل عذاباتها لو أنها امتلكت مثل تلك العيون. ولأن «كلوديا» هي الأخرى تغار من جمال البيضاوات نراها تندفع لتحطيم دميتها الجديدة ذات العيون الزرقاء والبشرة البيضاء.

ثم أليس الإحساس بالقبح هو ما يدفع الإنسان أحيانا لأن يكون مضحيا أو مجرما ليعوض بطريقة ما عن نقصه؟ ولعل هذا ما دفع « تشوللي « إلى الجريمة في الوقت الذي دفع فيه زوجته إلى التضحية حد الاستشهاد من أجل بيتها.

إن القبح عندما يتلازم مع الفقر والبؤس لا يمكن إلا أن يفعل فعله في تدمير كثير من المشاعر والأحاسيس النبيلة إن لم يطلق العنان لكل ما هو وحشي ووضيع. وربما هذا ما أرادت أن تقوله موريسون من خلال رصدها لتلك الشخصيات المقهورة.

2 ـ المكان ودلالاته:

يأتي المكان في هذه الرواية ليعزز مناخ البؤس الذي يخيم على تجمعات السود الأمريكيين، وليكشف في الوقت نفسه عن التفاوت بين الملاك والمستأجرين السود من جهة، وبين السود والبيض من جهة أخرى، ومدى انعكاس ذلك على سلوك الإنسان وأفعاله.

وعبر مشاهد الوصف الوصف البانورامي الذي يبرز أدق التفاصيل نتعرف إلى البيئة المكانية/ الاجتماعية التي تحتضن كلا من أسرة كلوديا وأسرة زميلتها بيكولا التي تدعى بآل برديلوف.

فكلوديا تصف الدار التي تعيش فيها بقولها: «دارنا عتيقة، وباردة، وخضراء اللون. في الليل يضيء مصباح كيروسين غرفة واحدة رحبة، أما الغرف الأخرى فيحكم الظلام قبضته عليها، وتسكنها الصراصير والفئران ص 24». ثم تنتقل لوصف منزل «بيكولا» بقولها: «كانوا ينزلقون داخلين وخارجين من هذه العلبة الرمادية المقشرة دون أن يختلج لهم جفن أحد من الجيران ص56» وعن النساء المشردات تقول: «العشب لن ينمو حيث يقمن، والزهور تموت، والظلام تترامى. وتزدهر علب الصفيح والإطارات حيث يسكنّ ص 129».

وبين مشهد وآخر من هذه المشاهد يتكرر مطلع الرواية: «ها هي الدار خضراء وبيضاء، ولها باب أحمر، وجميلة للغاية..» وهذا التكرار المقصود لا يخلو من وظيفة دلالية إيحائية تعمق الإحساس بمدى اغتراب الشخصيات وبالبؤس المادي الذي يطبق على أوراقها، وبالتناقض الحاد بين ما تعيشه وما تحلم به، بين عالم البيض وعالم السود.

إن الغرف التي يحكم الظلام قبضتة عليها، والعلب الرمادية المقشرة وعلب الصفيح والإطارات المزدهرة ، هي ما يفقد المكان هنا ألفته ووداعتة ويجعل منه محفزا على الجنون، والتشرد، والجريمة، وهي المصائر التي انتهى إليها كل من بيكولا، وسامي ، والأب تشوللي على التوالي.

3 ـ شاعرية اللغة:

إن الحوارية المتولدة عن تعدد الأصوات وتباينها كشفت عن جانب هام في شخصية موريسون وفي موهبتها تجلى في قدرتها على تصوير شخصياتها بتنوعها الكلامي دون اقتحام مباشر للسياق السردي أو طغيان لصوتها الذاتي على أصوات أبطالها. ومن هنا كان حديث الأم مختلفا بنبرته ومعجمه عن حديث الابنة، وحديث السيدة برديلوف شبه الأمية مختلفا عن حديث سوبهيد تشيرش المثقف المعتزل. واختلاف اللهجات والنبرات في العمل الروائي شرط جوهري للكشف عن تباين الرؤى وتعدد المواقع والأدوار، وهو ما يعد المقدمة الأولى للجنس الروائي.

وأمام هذا التنوع، يمكننا أن نلمس شاعرية اللغة عند موريسون الناجمة عن المستوى الكنائي/ الاستعاري الذي يظلل بغلالته كثيرا من مشاهد الوصف والتداعيات، وغالبا ما يبرز الجانب الحسي في المستوى من الصور الفنية: «كانت عيناها صافيتين كالمطر»، «وهزات جذعها الهائل، تاركة الضحك ينهل وكأنه دفق من وريقات الأشجار الحمراء حولنا».

وكما أشار المترجم في مقدمته نرى أن عالم موريسون مشبع بكثير من المواقف التي على روايتها نزعة واقعية سحرية ليس أقلها ذلك المشهد الذي تتمنى فيه بيكولا أن تختفي فتبدأ أجزاء صغيرة من جسمها بالتلاشي إلى أن تتلاشى كلها عدا عينيها المغمضتين اللتين تبقيان على الدوام.



ترجمة وإعداد: **منير الرفاعي**

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- في الذكرى المئوية الثانية لرحيل غيّوم أبولونير Guillaume Apollinaire رسائل «حُبّه» إلى مادلين «الجزائرية».
- خورخي إدواردز فالديس Jorge Edwards Valdes الذي أغضب الجميع.
- توتا كانيكو Tota Kaneko شاعر الهايكو الأكبر.
- أديبات عالميات بأسماء ذكورية.. أشهر الأسماء المستعارة في الأدب العالمي.
- ت. س. إليوت يرفض نشر رواية «مزرعة الحيوان» لجورج أورويل.



في الذكرى المئوية الثانية
لرحيل غيَوم أبولونير Guillaume Apollinaire
رسائل «حُبّه» إلى مادلين «الجزائرية»

غيوم أبولينير 26 آب 1880 ـ 9 تشرين الثاني 1918):
الذي ولد باسم (فيلهلم ألبرت فلاديمير أبوليناري كوستروفيسكي) هو شاعر وقاص وكاتب مسرحي وروائي وناقد فني فرنسي، من أصل بولندي.
ولد فيلهيلم في روما. كانت أمه «أنجيليكا كوستروفيسكا» سليلة أسرة من نبلاء بولندا، وكان جده لأمه جنرالًا في جيش روسيا القيصرية لقي حتفه في حرب القرم. أما والد أبولينير فلا يُعرف عنه شيء، وإن كان يُظن أنه أحد نبلاء غراوبوندن. نشأ كوستروفيسكي متحدثًا ثلاث لغات، هي الفرنسية والإيطالية والبولندية. وفي أواخر مراهقته هاجر إلى فرنسا واتخذ لنفسه اسم «غيوم أبولينير»، وكان جده من جهة أمه اسمه (أبوليناروس) وهو اسم مشتق من اسم أله الشعر أبولون.

يعد أبولينير واحدًا من أبرز شعراء مطلع القرن العشرين، كما يعد من رواد السريالية، وهو أول من نحت كلمة «سريالية»، وكتب عملًا يعد من بواكير الأعمال المسرحية السريالية، وهي مسرحية «أثداء تريسياس».

تعرف في باريس عام 1907 على الرسامة ماري لورنسن Marie Laurencin وعاش معها علاقة مضطربة. وبدأ في تلك الفترة يعيش من وارد كتاباته. من قصائده الشهيرة قصيدة (جسر ميرابو Le Pont Mirabeau) التي نشرت لأول مرة عام 1912 ثم ظهرت في مجموعته الشعرية كحول Alcools وفيها يتكلم عن انطفاء الحب بمرور الزمن، حيث يصف مرور ماء نهر السين في باريس من تحت جسر ميرابو الشهير هناك في باريس، وكأنه يشبه ذلك بمرور الزمن.

وكان قد صاغ مصطلح كاليغرام Calligramme الذي يصف فيه طريقته التي ابتدعها في كتابة بعض القصائد بحيث تشكل كلمات القصيدة رسماً ما. كان أبولينير قريباً من الفنانين التكعيبيين والسورياليين من أمثال بابلو بيكاسو وهنري روسو الجمركي، وكتب عدد من مقالات النقد في الفن التشكيلي وصار يعدّ أحد النقاد الذين نظروا لحركة الفن التشكيلي المعاصر.

تطوع في الجيش الفرنسي بعد يومين من إعلان الحرب العالمية الأولى ويبدو أنه كان يحب الحرب فقد كتب في إحدى قصائده بأن الحرب جميلة، وهو الشيء الذي لم يغفره له بعض الفنانين الذين لا يحبون الحرب بطبيعتهم مثل لويس أراغون.

جُرح في الحرب العالمية الأولى، ولكنه عاش حتى عام 1918، حيث توفي من جراء وباء الإنفلونزا الإسبانية عن عمر يناهز 38 عاماً.

وبمناسبة مرور مئة عام على رحيل الشاعر الكبير غيوم أبولينير صدرت، في كتاب جيب، الرسائل التي كان قد بعث بها إلى (مادلين باجيس) الفتاة التي كان قد التقاها في القطار في الثاني من شهر كانون الثاني 1915 وهو في طريقه الى الجبهة. وكانت مادلين باجيس تعيش في مدينة وهران الجزائرية. وفي مطلع سنة 1916 ، زار أبولينير حبيبته في وهران، واتفق معها على الزواج حال انتهاء الحرب. لكن وفاته بسبب جرح في الرأس، في التاسع من شهر تشرين الثاني 1918 حالت دون ذلك.

كان يرسل لمادلين، المغرمة بالشعر والشعراء، رسائل من جبهة القتال يصور فيها أوضاعه النفسية هناك، ويكشف عن آرائه في العديد من القضايا المتصلة بالشعر، والأدب، والجمال، والحياة بصفة عامة. كما كان يرسل لها قصائد تعكس حبه لها:

أحتضن ذكراك مثلما أحتضن جسداً حقيقياً

وما يمكن أن تلمسه يداي من جمالك

وما يمكن ن تلمسه يداي ذات يوم هل سيكون أكثر واقعية؟

إذ من ذا الذي يمكنه أن يمسك بسحر الربيع؟ وما يمكن أن نحصل عليه ألا يكون أقل واقعية وأشد زوالاً من الذكرى؟

وتروي مادلين أنها كانت قد ركبت القطار في محطة مدينة نيس متوجهة إلى مارسيليا، ومنها بالباخرة إلى الجزائر، لمَّا صعد إلى العربة جندي، وراح يتحدث إلى سيدة. في

البداية فكرت في مغادرة العربة لأنها ستُحرم من الخلوة بنفسها كما كانت تأمل. إلاّ أنها عدلت عن ذلك لما سمعت الشاب يسأل السيدة التي ترافقه قائلاً: «إن كنتِ ترغبين في قراءة قصائد شعرية... فعليك بـ»أزهار الشر» لبودلير، ثم ودَّع الجندي السيدة التي كان يبدو عليها بعض التعب. بعد أن انطلق القطار، أخذت تسترجع ذكريات طفولتها السعيدة على شاطئ نيس وهي تلعب على رمال الشاطئ برفقة أخوتها. وفي لحظة ما شرع الجندي يحدثها عن نيس لتكتشف أنه يعرفها، وأنه عالم بأسرارها وخفاياها أكثر منها. وأعلمته هي أنها تجد وهران ومدينة الجزائر وعنابة أكثر حيوية وجمالاً من المدن الفرنسية التي تطل على المتوسط. بعدها تحادثا عن الشعر والشعراء لتجده معجباً مثلها ببودلير، وبفرانسوا فيون، وأنه يحفظ غيباً العديد من قصائدهما. ولما علمت أنه شاعر، وأنه يوقِّع قصائده باسم غيوم أبولينير، كادت تقفز لتحتضنه وتقبله من فرط السعادة بلقائه.

في رسالته الأولى بتاريخ 16 نيسان 1915، كتب أبولينير إلى مادلين يقول:

مادموازيل: لم أتمكن من أن أرسل إليك كتاب الشعري، لأن ناشري في الجبهة مثلي، ولأن داره مغلقة. سوف أرسله إليك حالما أتمكن من ذلك. هل تتذكرينني بين نيس ومرسيليا في أول شهر كانون الثاني؟ مع احترامي وتقديري، أقبل يدك.

وفي رسالة بتاريخ 11 آذار 1915، كتب لها يقول:

(...) اكتبي لي مطولاً أيتها الروح الجميلة. أنا لا أجرؤ على أن أطلب منك صورة، لكن إذا ما كنت تعلمين كم سأكون سعيداً بها، فلعل ذلك يجعلك تقررين تجاوز بعض الاعتبارات (...). ستكون صورتك في الجيب الداخلي لسترتي، من الجانب الأيسر، أي في نفس الجانب الذي به المسدس والسيف. وعلى قلب شاعرك، يمكن لصورتك أن تثرثر مع الأسلحة وتكون لها خير رفيق.

وفي رسالة بتاريخ 14 تموز 1915، كتب لها يقول:

أنت عزيزتي، وأنت الفتاة العذبة والجنية دائمة الانتباه، لأنك حدست ما يمكن أن يسعدني أكثر، ذاك العطر الذي أنتظره مثلما أنتظر نضارتك نفسها. أنا أغضب بعد أن أصبحت لي وحدي، هذا مستحيل. لن أغضب أبدا. بل بالعكس، أنا أقبّل جبهتك، وأيضاً قدمك، وأنت كلك كما في رسالتك الجميلة. من جانبي، أرسل إليك قلماً وخاتماً (...).

تخيّلي كم أنا سعيد بعد قراءتي لرسائلك. أود أن أقول لك ذلك وأن أمْطرك بمداعبات ناعمة تنسيك ذكرى كل شيء في هذا العالم. عزيزتي الساحرة الجميلة، ليس هناك أبداً ما هو دنيء في رسائلي. أتمنى لك عيداً سعيداً. وأظن أن رسالتي ستصل في الوقت المحدد. فإن وصلت قبل ذلك، يكون الأمر أفضل. حدثيني عن نفسك، هذا ما يهمني بالدرجة الأولى، بل لعله الموضوع الذي يهمني أكثر من غيره. أنت لي إذن يا عزيزتي وأنا لك أيضاً(...) .

لقد حدثتني مؤخراً عن كلوديل (يقصد الشاعر بول كلوديل الذي كان معاصراً له). هذا الكاتب الموهوب هو ما أفضت إليه الرمزية. هو يمثل بطريقة رجعية وعسيرة العملة النحاسية لرامبو. هذا الأخير كان القطعة الذهبية أما هو فنحاسها. كلوديل صاحب موهبة لم يفعل شيئاً سوى أشياء سهلة في العظمة والسمو. في عصر لم تعد فيه قواعد أدبية، يكون من السهل أن نفرض مثل هذه الأشياء. وهو لم يمتلك الشجاعة لكي يتجاوز نفسه، خصوصاً تجاوز أدب الصور الذي أصبح اليوم سهلاً. نحن متعودون على الصور، ولم يعد منها ما يمكن أن يكون غير مقبول، وكل شيء يمكن أن يرمز له بأي شيء. إن الأدب المصنوع من صور متتابعة مثل حبات المسبحة لا يكون جيداً إلاّ للمصابين بالسنوبيزم والمفتونين بالصوفية المزيفة(...) .

وفي رسالة بتاريخ 15 تموز 1915، كتب لها يقول:

جنيتي الصغيرة المعبودة، بإمكانك الآن أن تكتبي لي كما تشائين لأنك أصبحت لي وأنا أصبحت شاعرك (...) أنا، كما تعلمين، سلطوي وأريد أن يكون لكل شيء يأتي مني لذة بالنسبة إليك. وأريد أن تكوني لي وحدي روحاً وجسداً لأنني سيدك، يا عزيزتي، وسيدك على أية حال. أريد إذن أن تكوني لي مطيعة في كل شيء، وأن تنسي كل شيء إلا ما أنا راض عنه. ليست هناك تربية فاضلة، ولا شيء آخر يمكن أن يمنع من أن تكوني أَمَتي المطيعة. وفي المقابل أنا أوفر لك كل ما باستطاعتي أن أوفره لإسعادك. وعليك أن تتقبليه حتى ولو كان مؤلماً. عندئذ سيكون حبنا رائعاً. وفي الحقيقة، هذا ما ينسجم مع رغبات الطبيعة، والرجل الأول الذي تعرف على امرأة، ألم يؤلمها؟(...) .

وفي رسالة بتاريخ 9 تشرين الأول 1915 ، كتب لها يقول:

حبي، أبعث لك بجناح فراشة أمسكت بها اليوم. الفراشات لها أسماء جميلة إلاّ أنني أجهلها. أسماء أسطورية جميلة. فلتبح لك تلوينات هذا الخريف بالتلوينات الأكثر نعومة لحبي لك.

قرأت اليوم أشياء لداونيزيو (يقصد الكاتب الايطالي غابريال داونيزيو الذي ساند الفاشية في بداياتها). وهو بالتأكيد كاتب متصنّع.

اليوم لا رسائل من مادلين. الطقس جميل وبارد. حبيبتي، أرجو أن تردي دائماً على رسائلي، حتى ولو اضطررت إلى تكرار السؤال لكي أجيبك. فكري في أن جواباً على سؤال يتطلب نصف شهر لكي يصلني (...).

أنا أعبدك يا حبيبتي، وأقبّل شفتيك. أقبل أيضاً نهديك(...) .

وفي رسالة بتاريخ -15آذار1916- كتب لها يقول:

حبيبتي، لم أنم البارحة. ليس هناك وصف محتمل. وهذا أمر لا يتصور. لكن الطقس جميل. أفكر فيك. نحن ننام مبكرين تحت النجوم. واليوم صباحاً شاهدت سنجاباً يتسلق، يتسلق. أنا متعب ومبتهج في الوقت نفسه. فمي مملوء بالتراب. لا أدري إن كنت سأتلقى رسائلك هذا المساء. أتمنى ذلك.

وفي رسالة بتاريخ 18 آذار 1916، كتب لها يقول:

حبيبتي، لقد أصبت أمس بجرح في الرأس جراء قذيفة ثقبت القبعة ودخلت إلى رأسي. لكن القبعة أنقذت حياتي. إنني أتلقى علاجاً ممتازاً، وأعتقد أن الجرح ليس خطيراً. سأكتب لك عندما يكون باستطاعتي ذلك.



خورخي إدواردز فالديس

Jorge Edwards Valdes ...

الكاتب التشيلي

الذي أغضب الجميع

ولد خورخي في 29 حزيران 1931، روائي وصحفي ودبلوماسي تشيلي. حصل على جائزة ثيربانتس عام 1999، ومنحه ملك إسبانيا خوان كارلوس المواطنة الإسبانية عام 2010. عمل سفيراً لتشيلي في فرنسا.

يقول ماريو فارغاس يوسا: «يُعد إدواردز من أبرز كتّاب السّيرة الذاتية في أمريكا اللاتينية، وبرز في ذلك بجدارة في روايته «شخص غير مرغوب فيه»، الذي يحكي فيها تجاربَه الشخصية خلال وجوده في كوبا ممثلاً دبلوماسياً لبلده، كما يظهر ذلك في كتابه «الدوائر الأرجوانية»، ويعدّ كتابه الصّادر مؤخراً في مدريد «عبيد الشّعار» من هذه المذكرات، وهو كتاب يحكي لنا فيه عن أيام تكوينه في تشيلي، ويستعرض العديد من الأسماء الأدبية اللاّمعة مثل بابلو نيرودا، ونيكانور بارّا، وخوسّيه دونوسُو، ووليم فولكنر وسواهم، فضلاً عن انتقاده للمظاهر والمذاهب السياسية التي كانت سائدة في شبابه، إنه يقدّم لنا عرضاً رصيناً عن حياته التي وهبها للأدب وللدبلوماسية».

بعد صدور الكتاب الأوّل من مذكرات الكاتب التشيلي خورخي إدواردز الذي كان يحمل عنوان «شخص غير مرغوب فيه» الصّادر عام 1973، وبعد صدور كتابه الثاني «الدوائر الأرجوانيّة» عام 2012، صدر كتابه الجديد في 2018 تحت عنوان «عبيد الشّعار». نشر إدواردز هذه المذكرات (التي يمتزج فيها الخيال بالواقع) بعد أن جعلت كوبا منه بالفعل

شخصاً غيرَ مرغوبٍ فيه في هذه الجزيرة، بل صيّره هذا الكتاب شخصاً ممقوتاً من طرف حُكّام كوبا، وفي طليعتهم فيديل كاسترو، وكان صديق إدواردز الشاعر بابلو نيرودا قد نصحه بعدم نشر هذا الكتاب، وأنْ يحفظه لوقت آخر، يقول إدواردز «لو كان نيرودا ما زال على قيد الحياة لطلب منه الشيء نفسه».

كان نيرودا قد صبّ جامّ غضبه على إدواردز بسبب نشره هذا الكتاب الذي يكيل فيه انتقادات لاذعة للنظام الشيوعي في جزيرة كوبَا، التي كان يحلو له نعتها بالمنكوبَة! وكان صديقه الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثر قد صرّح هو الآخر لأحد الصّحافيين، بعد صدور كتاب إدواردز، بأنه يفضّل ألاّ يراه، وأن لا يلتقي به بعد اليوم. من بين العديد من المواضيع التي يعالجها هذا الكتاب نجد قصة أحد الشعراء الكوبييّن، وهو هيبيرتو باديّا الذي كان النظام الكوبي قد سجنه، ما سبّب في احتجاجات واسعة النطاق من طرف مختلف المثقفين في العديد من البلدان الأمريكية والأوروبية على حدٍّ سواء، حدث هذا عندما كان خورخي إدواردز قائماً بأعمال سفارة بلاده في هذه الجزيرة على عهد حكومة أليندي.

ولد خورخي إدواردز في تشيلي عام 1931، واجه العقوبات التي كانت قد فرضتها عليه الثورة الكوبية، فكتب عن ذلك الكثير وهذا ما جعله - حسب النقاد - يحصل على جائزة سيرفانتس في الآداب الإسبانية عام 1999، وعن هذه الذكريات أشار قائلاً: «إن قراءاته الأولى كانت تُفرَض عليه من طرف رجال الدّين اليسوعيين الذين كانوا يقدّمون له كلَّ ما هو رديء، ويحظرون عليه الكتب الأخرى من اختياره... كنا نعيش أسرى في أجسامنا وعقولنا، إذ من بين الكتّاب الذين كان محظوراً علينا قراءتهم كذلك في ذلك الوقت الكوبي غييرّمُو كابريرا إنفانتي، والبيروفي ماريو فارغاس يوسا، وكنا شغوفين كذلك ببابلو نيرودا الذي كان ينصحني ويقول لي: لا تكتب ذلك الكتاب

عن كوبا، وأنا سأخبرك متى يمكنك إصداره، وسوف أعلّم بقلم الرّصاص الأحمر الفقرات التي عليك حذفها منه»، كان «شعاراً» إلى جانب سائر أفراد التنظيم. إلاّ أنني لم أسلمه نصَّ الكتاب لأنني كنت أعلم أنه لن يتركني أنشرَه، حيث قال لي بالحرف الواحد: إن هذا الكتاب خطير جدّاً وعليه أن ينتظر. وبعد صدور الكتاب في مدينة برشلونة قذفوني بالبيض، والطماطم العفنة، وهاجموني من جميع النواحي، نيرودا كان قد مات ولكن أرملته ماتيلدي أورّوتيا كان لها رأي آخر في ذلك، حيث قالت لي إن الكاتب له كلّ الحقّ في نشر كتبه».

ويحكي لنا خورخي أدواردز أن بابلو نيرودا كان خصماً عنيداً لأوكتافيو باث، وعندما علم بصدور كتابه قال باث لبارغاس يوسا: إنه لا يعرف أحداً غير مرغوب فيه، يمكن أن يكتب كتاباً مثل الذي وضعه أدواردز، ونشر ذلك في مجلته الأدبية «العودة»، عندئذٍ تأكد لي تغيير موقف نيرودا من باث، إذ شاءت الصّدف أن يكون نيرودا في لندن مع زوجته ماتيلدي وهي التي حكت لنا الحكاية قالت: «فجأة ظهر هناك باث في القاعة التي كان بابلو يلقي أشعارَه فيها ويجيب عن أسئلة الحاضرين، وعندما رأى باث قام من مكانه وتقدم إليه ليعانقه على الطريقة التشيلية، التي لا تخلو من قُبلات حارّة ومبالغات، وبعد هذا اللقاء أخبرني باث في الهاتف أنه قرأ كلّ أشعار نيرودا، فاكتشف أنه أحسن بكثير من جميع شعراء الجيل الإسباني الشهير 1927، وتبيّن له في ما بعد أن الخطأ الأكبر الذي ارتكبه هو ارتماؤه في أحضان السياسة.

وعن لقاء أدواردز بخوليو كورتاثار يقول: كان كورتاثار قد قال لأحد الصحافييّن إنه كانت تربطه به صداقة متينة إلاّ أنه منذ أن نشر كتابه «شخص غير مرغوب فيه» فضّل أن لا يراه. وبعد سنوات التقيتُ في باريس مع أرملته

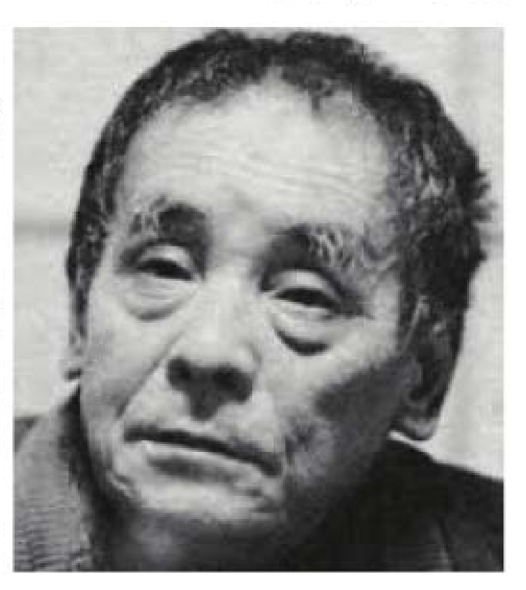
أورُورَا بيرناندیث فقالت له بأنه أكبر مفكر سياسي في أمريكا اللاتينية فقال لها وخوليو؟ فقالت: «خوليو في آخر أيامه كان يجتاز ظروفاً صعبة ويعاني من ضغوطات سيئة». وعن تهجّم نيكانور بارّا عليه، بأنه أضاع وقته مع نيرودا، قال: فعلاً إنه كان يقول لي ذلك دائماً فهو يعرف أنّ نيرودا لم يكن شغوفاً بالكتب، فلو كنتُ صديقاً لبورخيس لعلمتُ أشياءَ كثيرة أكثر عن شوبنهاور ونيتشه، إلاّ أنه كان صديقاً لنيرودا، وقال ذات مرّة لصديقٍ له فيلسوف وهو لويس أوجارثون: «أعتقد أن الفلسفة الحقيقية هي أن يكون لدى كل إنسان في العالم زوجاً من الأحذية وشريحة لحم بقري، فصار يضحك»! وعندما أخبره نيرودا بأنه ستقع له أشياء سيّئة بعد نشره لكتابه «شخص غير مرغوب فيه» قال: الواقع أن الكتاب قرأه أناس كثيرون، وما زال يُقرأ حتى اليوم، إلّا أنّ نيرودا كان على صواب فقد تهجّموا عليّ كثيراً، وخضعت كتاباتي بعد ذلك لرقابة مُشددة، وباختصار جعلوا حياتي مستحيلة، فقد كانت تلك الأوقات أزمنة الشّعارات.

عندما حصل أدواردز على جائزة سيرفانتس في الآداب عام 1999 قال إنه وجد في سيرفانيس ما لم يجده لدى أيّ كاتب آخر لا دانتي، ولا رابيلايس، ولا موليير، ولا حتى عند غوته، قال: «لقد ألفيتُ في أعمال سيرفانيس خاصّة في رائعته «دون كيشوت» شيئاً ربما كان يشاركه فيه شكسبير وحده، إذ شاءت الأقدار أنه في 23 نيسان من عام 1616 توفي اثنان من أعظم الكتّاب في عالم الأدب، وهما سيرفانيس وشكسبير ولهذا يُعدّ هذا اليوم يوماً عظيماً في تاريخ الآداب العالمية».

وأشار إدواردز أنه لم يكن على علم قط منذ نعومة أظفاره وهو يكتب أبياتاً شعرية بسيطة وفقرات أدبية متعثرة على دفاتر مدرسية أنه سيأتي يوم يحصل فيه على أكبر جائزة في الأدب الإسباني وهي جائزة سيرفاتس.

معروف عن إدواردز دفاعه المستميت عن الحريّات الفردية والجماعية في الأدب والحياة وهو يقول: إن الكتّاب العظام يعملون على جعل العالم أكثرَ اتساعاً باللغة والأدب وسيرفانتس بروايته «دون كيشوت» فتح عوالم واسعة وفسيحة أمام القراء، وقد أصبحت هذه الرواية بمفردها وكأنّها فضاء من الحرية»، وهكذا فإنه بالنسبة لكلٍّ من سيرفانتس وإدواردز فإن الأدب هو كذلك فضاء من الحرية، ومهمة الأديب العمل على زيادة توسيع حدود هذه الحرية، بل والعمل على تحطيم وتدمير، أو على الأقل تقريب جدران زمانه، وهذا ما قام به أدواردز في روايتيْه «حلم التاريخ» و«الضّيف» منذ سنوات عديدة قبل أن يسقط جدار برلين الذي أصبح رمزاً وعَلماً في القرن العشرين لفتح نوافذ مُشرعة يمكن من خلالها رؤية آفاق جديدة لا حدود لها. إنّ إدواردز في كتاباته إنّما يتقمّص دور المحارب الذي لا يهدأ له بال حتى تتساقط، وتتهاوى كلّ الجدران، أوّلها جدار الصّمت، وجدار الرّقابة، وأخيراً جدار الحريّة.

إنّ الكتّاب الذين ينتمون لجيله الذي يُعرف بجيل الخمسين راهنوا على الحرية مُضحّين بكل غالٍ ونفيس، وقد صرّح إدواردز ذات مرة في هذا القبيل أن ّشخصيات رواياته هي أشباح من لحمٍ ودمٍ. إن حرية التعبير بالنسبة إليه توازي عنده في الأهمية حرية الضمير، ذلك أنه كاتب شاهد على عصره في الرّبع الأخير من القرن الفائت خاصّة في بلده، وفي كوبا وأوروبّا، إنه يجسّد في حياته وفي أعماله الإبداعية الصّراع الدائر بين العقل الشّعري المتسامح، والعقل الجائر التعسّفي، بين الإرادة الآمرة، والحرية والضمير.



توتا كانيكو

Tota Kaneko

شاعر الهايكو الأكبر

في العشرين من شهر شباط 2018، توفي في العاصمة اليابانية طوكيو، شاعر الهايكو الأكبر، توتا كانيكو عن عمر يناهز 98 عاماً. وصدرت ومؤخراً عن دار «بيبا» ترجمة فرنسية لسيرته التي كانت قد صدرت في لغته الأم عام 2016 .

ولد توتا كانيكو عام 1919 في منطقة» شيشيبو» الجبلية الواقعة على بعد مئة كم شمال طوكيو. وكان والده طبيبا فقيرا مُغرماً بكتابة الهايكو لكن من دون أن يزعم أنه شاعر بالمعنى الحقيقي للكلمة. وبسبب الفقر الذي كانت تعاني منه تلك المنطقة الجبلية، كان يقبل بأن يعالج المرضى مقابل مبالغ تافهة، وأحياناً مقابل دجاجة، أو أرنب بري اصطيد في الجبل.

وفي المعهد الثانوي، شرع توتا كانيكو في كتابة أشعار الهايكو. وكان ينشر قصائده في مجلة مدرسية تحتضن انتاج أحباء الشعر في أوساط الشباب المدرسي. وكان الشاعر سايهو شيمادا الذي كان معروفاً في الأوساط الأدبية والثقافية مشرفاً على المجلة المذكورة. ومنذ البداية تأثر به الشاعر الشاب الذي هو توتا كانيكو، وشرع يتردد على مجالسه الخاصة بغرض الاستفادة منه.

وفي فترة الثلاثينيات، تزامناً مع صعود المد النازي في ألمانيا، برزت النزعة العسكرية في السياسة اليابانية الرسمية. وقد استغلت الطبقات الرجعية والمحافظة تلك النزعة

لدعم نفوذها، ونشر أفكارها الشوفينية في كامل أنحاء البلاد. وبتلك الأفكار، تأثر توتا كانيكو في مطلع شبابه، ظناً منه أن النزعة العسكرية يمكن أن تحقق لبلاده التقدم والرقي، وتساعدها على أن تصبح دولة عظمى مثل بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية. لذلك لم يتردد في الالتحاق بالجيش ل»الدفاع عن الأمة اليابانية العظيمة«. وفي سيرته يعترف توتا كانيكو أنه كان معادياً للديمقراطية. وكان يرى الداعين لها، وأيضا الداعين للاشتراكية، أعداء لوطنه.

وبعد اندلاع الحرب الكونية الثانية، وتحديداً عام 1941، قامت السلطات العسكرية اليابانية باعتقال الشاعر سايهو شيمادا بسبب رفضه النزعة العسكرية، وللأفكار المحافظة والشوفينية. وفي السجن قامت الشرطة بتعذيبه بطريقة وحشية أدت إلى وفاته بعد إطلاق سراحه بفترة قصيرة. كما اعتقلت وعذبت أيضاً الشاعر هايجين هاكسون واتانبي الذي كان من ابرز وجوه الحركة الشعرية الجديدة في مدينة كيوتو. وقد اشتهر في تلك الفترة بقصيدة يقول فيها: «الحرب كانت هناك منتصبة عند نهاية الرواق». ولم تكتفي الشرطة بذلك، بل زجت في السجن بشعراء آخرين بينهم شاعرة شابة كتبت قصيدة فيها تقول :» تحت سماء من الرياح الموسمية، نساء يرددن خلال المظاهرة: تحية للبنود الرافضة للحرب في الدستور». مع ذلك واصل توتا تانيكو القتال على جبهات متعددة ليعيش أهوالها وفظائعها. وفي فترات الهدوء، كان يكتب قصائد يصور فيها الحظة :» قصف! وقلمي مشحوذ جيدا للكتابة». و في قصيدة أخرى كتب يقول :» هضبة من جوز الهند والشمس تسطع كل صباح على هذه المجزرة في الوحل». أو :» أيتها السحب الزرقاء فوق البحر – وأنت ليس عليك أن تطرح أسئلة: عشْ فقط». عند نهاية الحرب، انتشرت المجاعة في اليابان لتحصد أرواح الكثيرين. وكان على توتا كانيكو أن يقتات مع رفقاه الجنود المهزومين من الأعشاب البرية، ومن الضفادع والثعابين خشية الموت جوعا. وواصفا تلك الأوضاع العسيرة، كتب يقول :» ملاحظة الموت عن قرب، كانت بالنسبة إليَّ حين أتذكر ذلك الآن، تجربة مريعة. لكن في الوقت ذاته، كُنَّا نشعر بأننا نعيش في عالم مجهول، وأننا نجد أنفسنا في وضع لا يمكن تصوره. أما في مجتمعاتنا المعاصرة فإن الفرصة لا تتوافر لنا لكي نعيش تجربة مواجه الموت وجهاً لوجه».

وقد ضمَّت مجموعته الشعرية الأولى قصائد تعكس التجارب المريرة التي عاشها خلال الحرب الكونية الثانية، أي عندما كان يعيش الموت يومياً، بل في كل لحظة وفي كل ساعة. فمرة هو في غابات كثيفة جعلتها الغربان تبدو سوداء مع أن الربيع في منتصفه. وهو منحن يستمتع بنور البحر منعكساً على ظهره، وأمامه الزهور وقد جفَّت. قبالة نصب تذكاري تخليداً للفنانين الذين استشهدوا على جبهات القتال، يتذكر أن أغلب هؤلاء قضوا في المستنقعات وفي الغابات الكثيفة. كما يتذكر فناناً رسم صورة لزوجته، ولكفها المثير، ثم انطلق ليموت على جبهة القتال. وبينما يهيم الجنود المهزومون على وجوههم، ينضج الرز، وتكبر أشجار الخاكي.

أديبات عالميات بأسماء ذكورية
أشهر الأسماء المستعارة في الأدب النسوي العالمي

أديبات عالميات عديدات، قدمنَّ أنفسهن إلى القرّاء بأسماء ذكورية وهمية، ولم يكن هذا الأمر دائماً هو خيار الأديبة ورغبتها وإنما هو خوف من رفض المجتمع لعمل أدبي تكتبه امرأة. إذا كانت النظرة العامة في القرن التاسع عشر للأعمال الأدبية النسائية بأنها محض ترّهات، وقصص رومانسية لا تصلح للنشر أو القراءة. ومن هنا لجأن لتبني أسماء أدبية تكون حاجز الأمان بينهن وبين المجتمع.

افترضت الكاتبة الإنكليزية (فيرجينيا وولف) بأن هذه الظاهرة نتجت من صراع داخلي عانت منه المرأة الطموحة في مجتمع ذكوري لا يأخذ إنجازات النساء على محمل الجد، فلجأت المرأة إلى الاحتجاب وراء اسم ذكوري، مستبعدةً بذلك هويتها الحقيقية على الساحة الأدبية.

نجحت أسماء عديدة بفرض وجودها، وخُلدت أعمال أدبية عديدة وحولت كثير منها إلى مسرحيات وأفلام. وحتّى بعد أن تكشفّت الهوية النسائية الحقيقية التي كانت تقف وراء هذه الاعمال، إلا أن أغلبهن لا زلن يعرفن بأسمائهن المستعارة ومنهن:

لويزا ماي ألكوت "Louisa May Alcott" (1888 – 1832):



واحدة من أشهر أدباء القرن التاسع عشر، بدأت مسيرتها الأدبية باسم: "ا.م. بارنرد" بعد أن فكرت بنشر أعمالها تحت اسم مجهول، وذلك لما كانت تتوقعه من ردة فعل المجتمع الأمريكي في ذلك الوقت تجاه عمل روائي نسائي. نَشرت ألكوت مجموعة من القصص في الجرائد تحت اسم " بارنرد". وبعد ذلك نشرت أشهر أعمالها الأدبية "نساء صغيرات" باسمها الحقيقي: "لويزا ألكوت". عكست ألكوت معاناة المرأة والطفل، وتطرُقت إلى حقوق المدنيين في العديد من أعمالها.

ماري آن إيفانس (1819-1880) " Mary Ann (Marian) Evans :

روائية إنكليزية، وواحدة من أشهر الكتّاب والأدباء في العصر الفيكتوري. دخلت عالم الأدب باسم "جورج إليوت. اختارت إيفانس اسماً ذكورياً لتؤخذ أعمالها على



محمل الجد، ولتبعد نفسها وأعمالها الأدبية عن الأحكام التي تطلق اعتماداً على جنس المؤلف. وبعد أن نُشرت رواياتها "آدم بيد" عام 1859 ونالت الرواية إعجاب النقاد وأُمطرت الرواية ومؤلفها" جورج إليوت" بالمدح والثناء، كشفت إيفانس عن هويتها الحقيقية، ولكنها استمرت بعد ذلك بنشر أعمالها الأدبية تحت إسمها المستعار: "جورج إليوت.

شارلوت برونتي "Charlotte Bronte"(1816-1855):

الروائية والشاعرة الإنكليزية تشارلوت برونتي، مؤلفة "جين آير"، واحدة من أكثر



الروائيات شهرة في التاريخ، كتبت أعمالها الأدبية باسم "كيور بيل"، اختارت هذا الاسم لأنها وجدت فيه الهوية اللازمة للنجاح في ذلك الوقت. وقد سمح هذا الاسم لأعمال برونتي بأن تحصل على التقدير والنشر. وتُعد رواية تشارلوت برونتي «جين آير» واحدة من أكثر الأعمال الأدبية تأثيراً في التاريخ، ونُشرت هذه الرواية فيما بعد بإسم "شارلوت برونتي.

إيميلي برونتي (1818-1848) Emily Bronte

اختارت الكاتبة إيميلي برونتي، صاحبة رواية مرتفعات ويذيرنغ، اسم "إليس بيل" لتقدم عملها الروائي الوحيد"مرتفعات وذيرنج" من خلاله. اختارت إيميلي برونتي هذا الاسم لتمنع التحيز للجنس بأن يكون هو الحكم على عملها الروائي. وبعد وفاة إيميلي برونتي قامت أختها تشارلوت برونتي بتحرير روايتها ونشرها مجدداً باسمها الحقيقي "إيميلي برونتي". والآن تُعد رواية "مرتفعات ويذيرنغ" من أشهر كلاسيكيات الأدب الإنكليزي.



أمانتين أورو لوسيل دوبين (1804-1876) Amantine Aurore Lucile Dupin:

كتبت الروائية الفرنسية أمانتين أعمالها الروائية باسم "جورج صاند". أمانتين، ابنة العائلة الفرنسية الأرستقراطية، كتبت إلى جانب الروايات عدداً من المقالات النقدية والسياسية، وكانت ناشطة في مجال الحركات النسائية. وعلى الرغم من استمرارها في نشر أعمالها الأدبية باسمها المستعار إلا أن هويتها النسائية كانت ظاهرة ومعروفة للقرّاء. أمانتين دوبين، ابنة الثورة الفرنسية، كانت تمثل لكتّاب عصرها الثورة والتجديد والاستبشار.



Amantine Lucile Aurore Dudevant

نيللي هاربر لي (1926-2016) Nelle Harper Lee:

الأمريكية نيبلي هاربر لي، اختارت أن تكتب باسم "هاربر لي" متجاهلة اسمها الأول؛ لتعطي قدراً أكبر من الأهمية والثقل لعملها الروائي الوحيد " أن تقتل طائراً بريئاً"، تسلط نيللي هاربر لي الضوء في هذه الرواية على قضية التمييز العنصري في إحدى المدن الأمريكية الصغيرة. حصلت الرواية على جائزة البوليتزر الأدبية. وتعد من أنجح روايات الأدب الأمريكي.



أليس شيلدون (1987-1915) Alice Sheldon:

كتبت أليس شلدون أعمال الخيال العلمي تحت اسم: "جيمس تبتري" لإخفاء هويتها، ومع مرور الوقت تبين أن هذا الاسم "جيمس تبتري" هو اسم مستعار. ورأى بعض النقاد بأن من يقف وراء هذا الاسم هي امراة، و أصر آخرون على أن الكاتب رجل يخفي اسمه الحقيقي؛ لأنه ضابط في المخابرات العامة وعليه أن يخفي هويته عن جمهور القرّاء.



ت. س. إليوت يرفض نشر رواية «مزرعة الحيوان» لجورج أورويل

في الرسالة التي يرفض بها ت. س. إليوت نشر رواية جورج أورويل الرمزية «مزرعة الحيوان» يبرر قائلًا: «ليس لدينا قناعة، بأن هذه هي وجهة النظر الصحيحة لانتقاد الوضع السياسي».

نشرت هذه الرسالة إلكترونياً أول مرة على موقع المكتبة البريطانية، إلى جانب العديد من الوثائق التي تتعلق بكتاب القرن العشرين.

رسالة إليوت التي بدأها بـ «عزيزي أورويل» في 13 تموز 1944 عندما كان مديرًا لدار النشر «فيبر وفيبر» التي رفضت نشر رواية «مزرعة الحيوان»، وصف فيها إليوت نقاط قوة الرواية بقوله: «نحن متفقون على أن الرواية قطعة مميزة من الكتابة، وأنه قد تم التعامل مع القصة بشكل بارع، وأن السرد يحافظ على اهتمام القارئ؛ وهذا شيء استطاع القليل من الكتاب تحقيقه منذ غوليفر».

«مزرعة الحيوان»، قصة هجت الستالينية وأظهرت ستالين خائناً، رفضها أربعة ناشرين على الأقل، وكان أكثرهم يتفق مع إليوت بأنها جدلية جدًا في وقت كانت فيه المملكة المتحدة في تحالف مع الاتحاد السوفياتي ضد ألمانيا.

«أظن أن عدم رضاي الشخصي عن القصة الرمزية هو أن أثرها سلبي. يجب عليها أن تحفز بعض التعاطف مع ما يريده الكاتب، بالإضافة إلى التعاطف مع اعتراضاته على شيء معين: ووجهة النظر الإيجابية، التي أفهم أنها تروتسكية، ليست مقنعة».

«رغم ذلك، فإن خنازيرك أكثر ذكاء من بقية الحيوانات، ولهذا فإنها الأكثر أهلية

لإدارة المزرعة، في الحقيقة، ما كان لمزرعة الحيوان أن تكون لولاها؛ لذلك يمكن المجادلة بأن المزرعة لم تكن بحاجة للشيوعية، بل إلى المزيد من الخنازير شديدة الحب للعمل». يقول إليوت.

نشرت دار «سيكر وواربرغ» رواية «مزرعة الحيوان» في آب 1945. كتب أورويل في مقدمة الكتاب الذي لم يطبع حتى عام 1972 أنه «كان من الواضح عند كتابة الرواية في عام 1943 أن نشر الكتاب سيكون شيء صعب». يكمل أورويل:

«إذا حاول الناشرون والمحررون إبقاء بعض المواضيع غير مطبوعة فإن هذا ليس لخوفهم من المحاكمة بل من الرأي العام. في هذا البلد، الجبن الثقافي هو أكبر عدو لأي كاتب أو صحافي، ولا أظن أن هذه النقطة تمت مناقشتها كفاية».

«في هذه الأيام، المطلوب هو الإعجاب غير الناقد لروسيا السوفييتية. الكل يعرف هذا، وتقريبًا الكل يتصرف تبعًا له. أي انتقاد جدي للنظام السوفياتي، إي إفصاح عن وقائع تود الحكومة السوفيتية إخفائها، لا يتم طبعه».

رسالة إليوت هي واحدة من 300 وثيقة تم حفظتها المكتبة البريطانية إلكترونياً، مزيج من المسودات، المذكرات، الرسائل والدفاتر لكتَّاب من فيرجينيا وولف إلى أنجيلا كارتر وتيد هيوز.

الأرشيف الأدبي يكشف أن أورويل لم يكن الكاتب الوحيد الذي تعرض لسلسة من الرفض، فالمكتبة أيضاً حفظت مجموعة رسائل رفض لرواية جيمس جويس «صورة الفنان في شبابه»، وتظهر كيف حاولت راعيته هارييت شو ويفر البحث عن مطبعة للرواية التي نشرتها على شكل سلسلة في مجلة The Egoist.

إحدى المطابع أخبرت ويفر أنهم «لن يتحملوا مسؤولية أي عمل مشكوكاً فيه حتى لو كان كلاسيكياً» وطلبت أخرى «حذف بعض الفقرات التي اعترض عليها البعض». القانون البريطاني حمل المطبعة مسؤولية طباعة أي كتاب اعترضت عليه الحكومة، لكن الناشر الأمريكي ب. و. هيوبش وافق أخيرًا على طباعة رواية جويس.

الأرشيف يحتوي أيضاً على رسالة من وولف في عام 1918، ترفض فيها نشر «عوليس». وولف تخبر ويفر أن طول الرواية هو السبب، وتقول: «لا نستطيع إيجاد أحد ليساعدنا، وبالمعدل الذي نعمل به، فإن كتاباً مكوناً من 300 صفحة سيحتاج إلى سنتين لإنتاجه، وهذا بالطبع شيء غير مقبول لك أو للسيد جويس».



بحيرة وسط الضباب

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تحرك بنا الباص في الثامنة صباحاً صوب (نينيتال) في الشمال الشرقي ووطّنا النفس على تحمل مشاق السفر في طريق وعر متعرج لمدة عشر ساعات على الأقل.

المسافرون يتوزعون بين أسر صغيرة وأزواج وعشاق يمموا شطر هذه المدينة الساحرة للاستجمام والتمتع بجوها الهادئ. في المقعد المجاور كان هناك شاب يحتضن رفيقته بحب وهي تداعب أصابعه بحنان.. مشغولان عما حولهما، لا يعنيهما تواجدهما بين جمع كبير ربما حوى بعض الفضوليين، وهذا مشهد مألوف في الهند.

العشاق يتصرفون بحرية.. ينتشرون في الحدائق وهي كثيرة، وفي المناطق السياحية والكافتيريات والمطاعم.. ينهض الشاب ويسألني بالهندية ((كم الساعة؟)) أتلكأ بحثاً عن كلمة مناسبة، فيعرف أني لست هندياً فيبتسم ويتمتم بالإنكليزية: ((آسف)) بينما ترمقك رفيقته بفضول.

الوقت يمضي بطيئاً، فأغفو قليلاً وأطالع وجوه القوم أحياناً، وأتأمل الأماكن والمحطات والمدن الصغيرة التي يمر بها الباص، كان الطريق جميلاً ونظيفاً والمحطات تتوالى تباعاً، فينزل الركاب، يتناولون الشاي والطعام الهندي ويريحون أجسادهم المتعبة.

في الجانب الآخر من مقعدي شاب هندي متأنق كان هو الآخر يغفو أحياناً ويتأمل المناظر التي تمر بنا. بدأت حديثاً مع رفيقي في الرحلة واشترك الآخر في الحديث.

قال ((ليفي)) - وهذا هو اسمه: ما أجمل بنسلفانيا، حين زرت أخي هناك في أمريكا، قضيت أياماً ممتعة، أمريكا بلد ساحر..

قلت له : - ولكن بلادكم جميلة؟

- هناك الحضارة والرقي.. هنا لاتجد سوى الفقراء والمنبوذين والطبقات الدنيا.

- وهنا أيضاً طبقات ثرية ثراء فاحشاً تعيش - وهي قليلة العدد - على حساب ملايين الفقراء والجائعين... تماماً كما في أمريكا، بل أن أمريكا - على الرغم من طاقتها وثروتها- تحوي ملايين المضطهدين والمفجوعين. إضافة إلى القمع والجشع والاستغلال ومد الأيدي الأخطبوطيّة لامتصاص ثروات البلدان الأخرى واستعمارها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة...

حاول تغيير الحديث، فأخذ يتحدث عن أهله في بومباي، وأنه يقصد ((نينيتال)) مسقط رأسه - لقضاء إجازة من عمله في دلهي. توقف الباص في مدينة (مراد أباد) ، تلك المدينة الصناعية التي شهدت في عيد الأضحى عام 1979 - وقت صلاة العيد - حوادث عنف أودت بحياة مئات الناس..

***

((مراد أباد)) مدينة صناعية ومقر لكبار التجار، تحوي أسواقها التحف والخشبيات والعاج المصنع إضافة للصناعات الثقيلة.

وأحياناً يدفع مروِّجو الفتنة (من جماعة R . S . S. وهو جناح متطرف من تجمع أحزاب الجاناتا) مجموعة من الخنازير وقت صلاة عيد الأضحى، في أكبر جامع في (مراد أباد) انتشرت هذه الخنازير بين المصلين، الذين ثارت ثائرتهم واندفعوا يحاولون الاقتصاص من الفاعلين لولا أن تصدت لهم الشرطة، فأطلقت عليهم النار وسقط مئات القتلى. بعد ذلك اندلعت نار الفتنة الطائفية في مناطق عدة من الهند - بين المسلمين والهندوس- في دلهي القديمة وعليكرة وأحمد اباد ومناطق أخرى.

في دلهي القديمة انتشر البوليس الهندي في كل مكان، سد الطرق ومنع الناس من التجول بعد سقوط عشرات القتلى. وفي عليكرة أغلقت الجامعة تحسباً لكل طارئ، وانتشر البوليس في المدينة التي تختلط فيها محلات التجار الهندوس والمسلمين. وقد بذلت حكومة أنديرا غاندي جهداً كبيراً لكبح جماح الفتنة التي امتدت من مدينة إلى أخرى.

هذا الاقتتال الديني بدأ في الهند منذ سنين، وبلغ ذروته في السنوات الأخيرة إبّان حكم (الجاناتا) - وكان ((موارجي ديساي)) رئيساً للوزراء آنذاك -، ومثل هذا الاقتتال أدى إلى انفصال الباكستان عن الهند في أواخر الأربعينيات. ولو بحثت عن السبب لوجدت الأيدي المحرضة الخارجية، التي توقد نار الفتنة وتساهم في تغذيتها حتى تستنفد الهند طاقاتها.

في المرتفعات المطلة على مدينة (بانتنا غار) المشهورة بجامعتها الزراعية، تتكاثف الأشجار مشكلة غابات صغيرة فيها البلوط والسنديان والصنوبر.. وقبل أن تبدأ المرتفعات والطرق الملتفة المتعرجة، توقف الباص في مدينة صغيرة، حيث توزع الركاب على باصات صغيرة تقوى على انحناءات الطرق وتعرجاتها. المناطق الخضراء المنتشرة حولنا بدت آية في السحر. توضحت الأدوية العميقة الخضراء والسفوح المفروشة بالأشجار الباسقة.. ووسط المدينة الجميلة التي ترتفع عن سطح البحر زهاء عشرة آلاف قدم وهي على هذا الارتفاع، تتوسطها بحيرة جميلة واسعة تحيط بها البيوت والفنادق والمنتزهات..

كان المساء قد حل، وبدأت ورفيقي دورة في شوارع المدينة انتهت بالعثور على غرفة أشبه بقبر. كانت مستودعاً للأشياء المهملة، استثمرها صاحبها في موسم الاصطياف حيث الناس يتدفقون على المدينة من كل صوب. كانت غرفة رطبة جدرانها متصدعة، وخيوط العنكبوت تنتشر في زواياها.. بدا لنا النوم فيها مستحيلاً. ولكن بعد ساعة كنا نغط في نوع عميق على سرير واحد تحت غطاء قذر واحد. رائحة الرطوبة تنفذ إلى خياشيمنا والبعوض من كل نوع غريب يطن في آذاننا المتعبة.

في الصباح كان أول ما بدأناه هو البحث عن غرفة جديدة تمكنا من العثور عليها بعد لأي بمساعدة فتاة هندية من المدينة.

***

كانت (بارميشواري) وهو اسم الفتاة قصيرة القامة، تبدو كالطفلة مع أنها نيفت على الخامسة والعشرين، ، وهي ابنة لأحد المزارعين العاملين في نينيتال، في زيارة لأهلها خلال إجازة طويلة من عملها في دلهي وهي تعمل في وزارة التربية الهنديّة وأمّنت لرفيق رحلتي العراقي منحة من الحكومة الهنديّة وقد قدّم طلباً يحكي فيه عن معاناته في دراسته. لذلك كان عليها وهي ابنة نينيتال أن تساعدنا في البحث عن غرفة في فندق. كانت ترتدي (الساري) اللباس الهندي المشهور الذي يكشف قسماً كبيراً من جسم المرأة من ناحية البطن والظهر. وهو قطعة طويلة من القماش بطول ستة أمتار.. يطوى فوق بعضه طيات عدّة حول جسد المرأة. ومع الساري ترتدي المرأة الهندية(بلوزة) قصيرة وتنورة مشدودة بمطاط، تضع تحته طيات الساري.

ويعدُّ الهنود السرة والظهر من مفاتن المرأة التي لا حرج عليها إن أظهرت جزءاً كبيراً منها. في الشتاء تضع المرأة فوق الساري بطانية من الصوف تلفها حول الرقبة لتغطي قسماً كبيراً من البدن أما في الصيف فيكون الساري أكثر رقة.

بدأ تجوالنا في المدينة الجميلة الصغيرة، التي تُعدُّ من أشهر المصايف الهندية ويقصدها السياح والمصطافون من أغنى طبقات الهند. فتيات جميلات من أسر متحررة، أزواج، عشاق يقطعون الطريق حول البحيرة يركبون الزوارق ويجذِّفون.. يحركون الأشرعة، يركبون الخيول التي خصص لها نصف الطريق حول البحيرة. كنت ترى باستمرار

أفواجاً من الفتيات والشبان يمتكون الخيول دون معونة (الجوكي) يجذفون في قوارب تتسع لعشرة أشخاص، يتسابقون بمراكبهم الشراعية، بدأت الغيوم تسرح فوق السطوح العالية يغطي بياضها الهضاب وتخفي البيوت والأشجار والقمم، وقد تنفرج أحياناً عن شمس تشرينية (في أكتوبر) ترسل أشعتها الخابية في وادي نينيتال البديع.

قال لي الشاب الهندي (ليفي) وقد التقيته ثانية: ((أترى تلك القمة العالية، بيتنا هناك قرب تلك البيوت البيضاء المسقوفة بالقرميد. إلى الشمال مدرسة داخلية يعيش فيها الأولاد الذين يعمل أهلوهم في مدن أخرى مثل كالكوتا وومومباي ودلهي ومدراس. وفي نينيتال ثلاث سينمات، وكلية جامعية واحدة وأغلب سكانها من الهندوس.))

ركبنا في زورق صغير وأخذنا نجذّف في البحيرة التي تشبه حدوة حصان ويغلّفها الضباب في أغلب أشهر الخريف والشتاء والربيع.

في الشارع الرئيس حول البحيرة يمكن للسيارات أن تتحرك، أما في المناطق الأخرى فنادراً ما ترى سيارة تعبر الطرقات المنحدرة الملتفة المتعرجة المعبدة.

***

حفلة صاخبة بدأت في المساء، في الميدان الكبير المطل على البحيرة، تجمع آلاف الهنود حول تمثال ضخم أقيم على قاعدة. كان تمثالاً من الورق المقوّى الصلب، حوى داخله مفرقعات، وهو يمثل رجلاً ذا أنف كبير وشارب ضخم، يقال إنه كان ملكاً ظالماً انتصر عليه الإله في مثل هذا اليوم قبل آلاف الأعوام. في (الدو شارا) وهو اسم هذا اليوم، يقيم الناس احتفالاتهم بانتصار ((راما)) - أحد آلهة الهندوس - على ((راوان)) الذي خطف ((سيتا)) وأراد ان يرغمها على الزواج به، ولكن ((راما)) بمعونة آلاف القردة تمكن من الانتصار على ((راوان)) واسترجاع ((سيتا)) إليه.

في (الدو شارا) يحرق الهندوس في احتفالاتهم ثلاثة تماثيل: تمثالاً للملك (راوان) وتمثالين لأخويه اللذين ناصراه في حربه ضد ((راما)). وهم يحشون التماثيل بالمفرقعات التي تتفجر تباعاً بعد عملية الحرق بدأت الأسهم النارية الملونة تطرز صفحة السماء في ميدان العرض الذي غص بالناس المجتمعين من كل صوب للمشاركة في الاحتفال. في بعض الأمكنة كان بعض الرجال المزودين ببنادق الضغط، يسلمون

بنادقهم إلى من يسدد على هدف متحرك بين شمعتين وبالونات صغيرة.

استمر الاحتفال جميلاً بطقوس الفرح والنيران المشتعلة، مع أنغام الموسيقى والأبواق والطبول. ثم تجمع الناس من جديد ومشوا في الموكب الموسيقي، وتمثال الاله ((راما)) يرتفع فوق الرؤوس، جالوا في المدينة راقصين مبتهجين بهذه المناسبة الدينية ..

في الصباح، قصدنا البحيرة واستأجرنا زورقاً للتجذيف. كان الطقس دافئاً قليلاً، والبحيرة راكدة. ثم خرجنا من البحيرة، وبدأنا الصعود في طريق مرصوف لكنه شبه وعر، يسلكه سكان المناطق المرتفعة، أو الزوار الصاعدين إلى القمم. صادفنا خيولاً كثيرة تقل الزوار والسياح. كان الطريق شديد الانحدار فشعرنا بالتعب، وتوقفنا في منتصفه لنستريح دقائق قبل أن نتابع الصعود. رائحة روث الخيول تنبعث مزعجة طول الطريق.. وصلنا إلى القمة الأولى حيث غسلنا أيدينا ووجوهنا. وتابعنا السير إلى القمة الثانية الأكثر ارتفاعاً حيث امتدت ساحة صغيرة غرس فيها بعض الكشافة أوتاداً لخيامهم. تبدو نينيتال من هذا الارتفاع ببحيرتها والغيوم تسرح فوق واديها، حيث تختلط الألوان في تمازج بديع آسرة الجمال.

تابعنا الصعود إلى القمة الثالثة - أعلى القمم في الجزء الشرقي من نينيتال - حيث تجمع الزوار - وغالبيتهم من السيخ من التجار ورجال الأعمال.

في نينيتال الفقراء يزاولون حمل الأثقال والأعمال اليدوية المتعبة، ويجرون العربات التي تقل الزوار إلى الأمكنة التي يقصدونها.

بقينا في القمة بضع دقائق، نتأمل الأودية العميقة المحاطة بجبال خضراء مزدانة بالغيوم السارحة، هناك في الجانب الآخر من هذه الجبال، تمتد هضبة (التبت)، حيث البوذيون يمتلكون العالم بروحانيتهم ونظرتهم إلى الدنيا، يقودهم (الدالاي لاما الأعظم) الذي يتقن لغات عالمية عدة وهم يجلّونه ويقدسون تعاليمه في كل بلدان الشرق الأقصى.

كثير من أهل التبت يؤمون نينيتال حيث يبيعون سلعهم المكونة من الأقمشة المصنوعة من التيل والقطن والنايلون، وبعض الصوف والأقمشة الملونة التي تسترعي زخرفتها انتباه السياح. وهم وديعون ببساطة القرويين، تحس فيهم رجولة الرجل العميقة،

ودفء المرأة وحنانها.

القرويون في المناطق المحيطة بنينيتال يستفيدون من أشهر الاصطياف هذه فيصطحب أغلبهم الخيول إلى نينيتال ليؤجروها للمصطافين في الشوارع الرئيسة في المدينة، أو لتساعدهم في الصعود إلى المرتفعات. ولأهل المنطقة لغة خاصة يتخاطبون بها، قريبة من الهندية، ولكنها تختلف عنها في تركيبها ولفظها.

في طريقنا إلى مطعم (كوبا كابانا) المسمى باسم اجمل شاطئ في البرازيل - وهو مقام فوق عوامة تطفو على سطح البحيرة، شاهدنا مسيرة لطلبة المدارس تتقدمها فرقة من حملة القرب والطبول النحاسية، كان الصغار يهتفون لغاندي في ذكرى ميلاده الذي يصادف في الثاني من شهر تشرين الأول (أكتوبر) بأصوات بديعة تحمل براءة الطفولة وجمالها. أطفال من مختلف الأعمار (ذكور وإناث) بأزياء المدارس مختلفة الألوان، يهتفون ملء حناجرهم في ذكرى ميلاد زعيمهم الذي أعاد للهند حريتها المقدسة دون إراقة قطرة دم واحدة. هذا الزعيم الذي آمن بالسلام وتعشقه، وقاد شعبه إلى الحرية وأرسى مكانة الأمة الهندية المستقلة إلى أن اردته رصاصة غادرة من أحد بني وطنه المرتدين. هذه العفوية عند الأطفال، أثرت فينا، وذكرتنا بالزعيم العربي الراحل الذي قدم حياته في سبيل أمتنا العربية وحريتها وهو جمال عبد الناصر.

جلست في المطعم حولنا بعض الأسر تتحادث بإنكليزية سليمة، هي لغة أبناء الجنوب، حيث يتعلمها الصغار منذ أن يبدأوا الكلام، على عكس الشمال حيث الغالبية تكاد لا تتكلم إلا الهندية حتى في دلهي وأغرا ومدن البنجاب...

خرجنا من المطعم نقصد الهضاب الغربية المحيطة بالمدينة، وقررنا صعود أعلى قممها وهي قمة (تيفين). في طريقنا ونحن نجتاز الملعب، كانت تجري مباراة بكرة القدم، ولم تكن مباراة ساخنة يقوم بها لاعبون محترفون. ولكن الشعب الهندي يحب الرياضة، ويبث الراديو الهندي الرئيسي بثاً مباشراً حياً وقائع مباراة (الكريكيت) في يومي السبت والأحد لساعات طويلة.

وفي جانب آخر من الملعب التف جمع من الناس حول منصة وقف عليها خطيب يتحدث عن المهاتما غاندي، اجتزنا الملعب وبدأنا نصعد في طريق مرصوف بالحجارة،

خلا من الخيول والفرسان، كان الطريق مأهولاً بالناس، والفلاحين من أهالي المنطقة، أطفال ونسوة وعجائز... بدت على جانبي الطريق فيلات أنيقة مغلقة هجرها أصحابها هرباً من البرد في انتظار الصيف المقبل.. إلى جانب بيوت عادية لأناس بسطاء.

بدأت الشمس تنحدر نحو المغيب والهدوء يخيم ونحن نصعد المرتفع. وصلنا القمة وأخذنا قسطاً من الراحة. بدت المدينة القديمة تحتنا بأكواخها وقرميدها مفروشة في الوادي في الطرف الآخر من بحيرة (حذوة الحصان) تلك. شرعنا نهبط إليها. وفي سوق المدينة الرئيس شاهدنا مختلف السلع والمنتجات، والأصواف والملبوسات، والسمك بأنواعه..

كان الزوار يتنتشرون في السوق، يتسوقون ويشترون التحف والتذكارات الجميلة الخاصة بالمنطقة، ولوحات قماشية عليها مناظر من هضبة التيبت، وحيواناتها وأكواخها وساكنيها.

احتشد الناس مساء في جانب من الملعب حيث أقيم مسرح خاص مضاء بمصابيح كهربائية قوية ملونة، وقد غص بديكور جميل، له طابع المنطقة، وملامح بيوتها. كان حفلاً فنياً تقيمه بلدية نينيتال احتفالاً بميلاد غاندي.. وللترفيه عن آلاف الزوار الوافدين إلى المنطقة، ولتوديع فصل الصيف، فقد بدأ البرد يتسلل مصحوباً بزخات من المطر والرياح.

ظهر على المسرح مغن يرتدي زياً محلياً ومعه عازف مزمار وناقر طبل. غنى مواويل جبلية تنضح رجولة قبل أن تدخل مجموعة راقصة من ثمانية شبان وفتاة واحدة. رقصوا على إيقاع طبل اختلط بأغاني المغني الإيقاعية. رقص كله رجولة وقوة يشبه إلى حد ما الرقص الإيقاعي في المغرب العربي. وشيئاً من الرقص الشركسي. إنه رقص خاص تؤديه مجموعة من الشبان في جبال الهملايا: تدور ، تلتف ، تتشاحن، تنفصل، قبل أن تبدأ الفتاة برقص باهت الحركة لم ينجح في شد الجمهور، ولكنها مالبثت أن غيرت حركتها مع تغير الايقاع وبدأت تدور كفراشة على المسرح بحركات رشيقة جميلة، بدت بثيابها الحمراء، وعصبتها السوداء كغجرية بين ثمانية شبان يرتدون ألبسة مكونة من سراويل ضيقة وفوقها نوع من الشرواني الأبيض وعمامة معقودة إلى خلف.

بدت الراقصة كشعلة أرجوانية وسط أضواء لامعة متوهجة، تشد الانتباه وتستحوذ على الإعجاب ثم انضمت إلى المجموعة، وسط تظاهرة، فتاة مبرقعة، جلست في ناحية من المسرح بلباسها الأرجواني وهي راكعة تحرك يديها حركات سريعة. أخذ الراقصون اثنين اثنين يؤدون لها التحية سجداً عند قدميها. لتسلم كل زوج منهم سلاحاً خاصاً من السيف إلى القوس والرمح والنبوت والترس، وجاء دور الفتاة الأخرى، أدت لها التحية أيضاً، فقدمت لها مجموعة من الورود.. دار الراقصون حول المسرح مع الفتاة، ورشقوا الجمهور بالأزهار، وأدوا التحية الختامية قبل أن ينصرفوا.

مشاهد مسرحية بسيطة تتكرر كل عام مع اختلاف الوجوه، تتغنى بالحياة والحرية والطبيعة، والدفاع عن حقوق الإنسان في حياة حرة لامكان فيها لغير السعادة. ولكن الواقع يظل نفسه، والبؤس يزداد يوماً بعد يوم في العالم كما في شبه القارة الممتدة على مساحات هائلة تضم مايزيد على (800) مليون من البشر.